

*El sonido del poder: la música en la España de los sublevados
durante la guerra civil (1936-1939)*

Gemma Pérez Zaldondo

I+D+i *Música durante la Guerra Civil y el Franquismo (1936-1960): músicas populares, vida musical e intercambios hispano-americanos*. Ministerio de Economía y Competitividad. Ref. (HAR2013-48658- C2-1-P)

Este volumen ha sido financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad

ÍNDICE

Lista de abreviaturas

Introducción

Estudiando las relaciones entre música y guerra civil
Enfoques y referencias
Las fuentes de estudio

Capítulo 1. Música en los frentes

- 1.1. Prácticas musicales espontáneas versus / Visitas, festejos y celebraciones
- 1.2. Artefactos sonoros
- 1.3. Música, religiosidad y propaganda desde el frente

Capítulo 2. Sonido y música al aire libre

- 2.1. Celebraciones, conmemoraciones y funerales
 - a) Conmemoraciones del golpe de estado
 - b) Celebraciones de la «liberación»
- 2.2. Fiestas de la «victoria»
 - a) Música y sonidos en Madrid
 - b) La música en otras narraciones
- 2.3. Las bandas de música y la ocupación del espacio urbano
- 2.4. Música y ceremonial tras la guerra civil

Capítulo 3. Música en salones, recintos teatrales e históricos

- 3.1. Eventos
 - a) Elementos uniformadores
 - b) Elementos diferenciadores
- 3.2. Giras y circuitos
- 3.3. Entre el entretenimiento y la propaganda: el repertorio
- 3.4. Música en el teatro falangista
 - a) Interdisciplinariedad, grupos y eventos
 - b) Los autores

Capítulo 4. Música en las instituciones

4.1. El Departamento de Prensa y Propaganda hasta el Primer Gobierno Regular:
música en la radio

4.2. Desde la constitución del Primer Gobierno Regular: institucionalización de la música y protagonistas

4.3. Jefatura Nacional de Prensa y Propaganda (abril 1939-1941)

4.4. Música en los espacios diplomáticos

Capítulo 5. Los músicos: apropiación, ajustes y espacios de relación

5.1. Depuración: el «caso» Manuel Borguñó

5.2. Apropiación e intermediación: Nemesio Otaño, Pau Casals, Bartolomé Pérez Casas y Conrado del Campo

5.3. Músicos y espacios de relación

Epílogo

Bibliografía

Índice onomástico

LISTA DE SIGLAS

Archivo General de la Administración del Estado (Alcalá de Henares): AGA

Archivo General Militar (Ávila): AGMAV

Archivo Documental de la Memoria Histórica (Salamanca).

Fondo Dionisio Ridruejo: CDMH

Archivo Musical Nemesio Otaño (Santuario Loyola-Azpeitia): AMNO

INTRODUCCIÓN

Este libro es consecuencia de tres circunstancias, dos de ellas de naturaleza profesional y una tercera perteneciente al ámbito personal: por una lado, la línea de investigación que cultivé durante años –las relaciones entre música, poder e ideología durante el primer franquismo– me había obligado a volver la mirada hacia la guerra civil en busca de los antecedentes de las prácticas y los discursos musicales que con frecuencia hundían sus raíces incluso en décadas precedentes. En segundo lugar, la obligación de elaborar un proyecto de investigación para opositar al cuerpo de catedráticos de universidad, que se mostró como una ocasión propicia para recopilar, ordenar e interpretar fuentes muy diversas, procedentes de fondos documentales igualmente variados, que se habían ido acumulando sobre la mesa. Era una oportunidad para concretar ciertas interrogaciones –y buscar algunas respuestas– que ya habían sido esbozadas en publicaciones anteriores, y «armar» o «construir» un texto en torno a la utilización de la música durante la contienda en la España bajo dominio de los sublevados. Todo ello coincidió con un periodo en el que dediqué muchas horas a acompañar a mi padre, nonagenario, en el último periodo de su vida, un tiempo en el que con frecuencia se sumergía en los recuerdos de su adolescencia, vivida en la Almería de la guerra civil. Las tragedias familiares y colectivas convivían en su memoria con otros momentos de luz, y unas y otros tenían su proyección sonora, con textos frecuentemente vinculados a la contienda, que mi padre buscaba en su memoria y entonaba con sorprendente claridad. Los géneros eran variados: villancicos de Navidad, flamenco, fragmentos de zarzuela, copla y música tradicional. Le animé a que pusiera por escrito sus recuerdos relacionados con la música y el resultado fue un pequeño cuaderno, redactado con su magnífica caligrafía, con narraciones y sonidos que se cantaron en una ciudad que se mantuvo republicana hasta el fin de la guerra. Otro resultado fue la transcripción y arreglo de *Mi guitarra*, canción-tango compuesta en la cárcel de Almería por el músico Ángel Barceló, a cargo del compositor y saxofonista Miguel de Gemma, que la incluyó en su disco 2 (2021).

Aunque la parte sustancial de este volumen quedó finalizada en noviembre de 2017, otras premuras profesionales y el propio deseo de abarcar y profundizar más en un tema todavía por desentrañar fueron determinando el aplazamiento de esta publicación. La tragedia de la pandemia del Covid-19 me recordó la urgencia de llevar a buen puerto los propósitos y planes más estimados, y el confinamiento proporcionó el silencio necesario.

El objetivo de este libro es indagar sobre las funciones y usos de la música en el proceso de ideologización y propaganda que se desarrolló a medida que avanzaba el ejército sublevado. Es decir, las múltiples formas en las que la propaganda de los insurrectos utilizó la música al servicio del poder. Se han articulado como ejes los distintos espacios en los que se desarrollaron las prácticas musicales: el muy específico de los frentes de batalla, particularmente durante los periodos de inactividad; los lugares al aire libre de las ciudades, en los que se celebró una parte importante de los ritos asociados a la guerra; el de los recintos cerrados, como teatros y salones; el de las instituciones, en las que se diseñaron las estrategias propagandísticas y que articularon «artefactos» tan potentes para la reproducción del sonido como el uso de la radio; y finalmente, el del espacio más íntimo y reducido de los propios músicos y sus relaciones personales. En todos esos espacios, los sonidos derivados de la contienda, la propaganda y la afirmación del poder conformaron y/o transformaron entornos sonoros y prácticas musicales que ayudaron en el proceso de construcción de la nueva comunidad y a entender la realidad que se había impuesto tras la victoria de los sublevados.

El lector no encontrará en las páginas siguientes el análisis musical de las partituras que se escribieron e interpretaron durante la contienda; no descubrirá información sobre las vinculadas al ocio, el consumo o el cine musical. Tampoco descubrirá gran cosa sobre las obras que dieron solemnidad a las constantes ceremonias religiosas de la España de Franco. Sin embargo, podrá observar que, puesto que las prácticas musicales acompañan todos los momentos de la vida individual y colectiva, así como de la muerte, encontraron su lugar tanto en la vanguardia como en la retaguardia. Los sublevados no la relegaron a un segundo lugar en el proceso de construcción de la cultura de guerra; muy al contrario, le confiaron múltiples responsabilidades: representar ideas; dar significado y/o resignificar elementos visuales y ceremonias; emocionar para crear sentimientos de afinidad; elevar el ánimo en las trincheras y la retaguardia, y entretener. Así, la música se convirtió en un instrumento del poder, un arma esgrimida desde las nuevas instituciones destinada a afianzar y legitimar el golpe de estado y, por consiguiente, adquirió nuevos significados en medio del horror de la guerra. Las siguientes páginas muestran las estrategias que se emplearon para la apropiación de obras, compositores e intérpretes. También invitarán al lector a vislumbrar el impacto de tres años de guerra en el ánimo de determinados músicos, y algunas de las situaciones, en ocasiones sumamente trágicas, a las que debieron hacer frente.

Que el volumen se centre exclusivamente en la España bajo dominio de los sublevados responde a la especialización de la autora, que ha dedicado buena parte de su trabajo a las relaciones entre música y poder durante las primeras décadas del franquismo, que se inaugura durante la guerra. La evidencia de que muchos procesos que determinaron políticas, discursos, trayectorias y prácticas musicales en los cuarenta y cincuenta se enraizaban en los años del conflicto puso de manifiesto la necesidad de volver la vista atrás ya que, como es sabido, los sublevados, además de intentar erradicar la parte más innovadora del legado republicano, se apropiaron y transformaron otras herencias culturales e ideológicas. Muchos de los aspectos de la música durante la posguerra, particularmente los que tienen relación con el aparato simbólico, hunden sus raíces en esos años, y ello convirtió en obligación el análisis de las relaciones entre música y guerra civil, considerando ésta un espacio de germinación, transmisión o transformación de prácticas musicales¹. También fue en este periodo cuando se dibujaron las continuidades² y se pusieron en juego los mecanismos que trajeron consigo las rupturas.

Sin embargo, todo lo anterior no ocultaba la pertinencia de observar la época desde una perspectiva que concediese protagonismo a la singularidad que se derivaba de las circunstancias del conflicto³. Desde este punto de vista se obtiene la doble impresión a la que aludía Étienne Jardin: por una parte, se percibe la transformación de las «condiciones» de la música, que implica la aparición de formas de expresión originales, la generación de lugares distintos para escucharla y, finalmente, nuevas oportunidades para los músicos. Por otro lado, se advierten las amenazas para la vida, la alteración de las percepciones y la destrucción de muchos ámbitos en donde se había practicado la música⁴.

El enfoque exclusivo hacia uno de los bandos en conflicto, el de los sublevados, puede entenderse como una anomalía e incluso como un error de planteamiento. Sin

¹ La tesis doctoral de la autora del presente volumen, defendida en 1993, sobre la legislación musical del franquismo, ya incluía el estudio de la normativa emitida por los organismos del gobierno sublevado. PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. Granada, Universidad de Granada, 2002.

² PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo». *Joaquín Rodrigo y la creación musical en los años cincuenta*. Javier Suárez Pajares (ed.). Valladolid, Universidad de Valladolid, 2008, pp. 57-78.

³ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «Música durante la Guerra Civil. Conflicto, transformación, ocultamiento y contradicción». *Arts & frontières. Espagne & France XX^e siècle*. Antonia María Mora Luna, Pedro Ordóñez Eslava & François Soulages (dirs.). París, L'Harmattan, 2016, pp. 111-134.

⁴ JARDIN, Étienne. «Preface». *Music and War. From French Revolution to WWI*. Étienne Jardin (ed.), Turnhout, Brepols, 2016, p. IX.

embargo, por muy atractiva que resulte la idea de comparar el uso de la música en los aparatos de propaganda republicano y franquista, los estudios realizados sobre el primero de ellos han mostrado fenómenos de difícil equiparación. Tan manifiestas son esas diferencias como las identidades entre el consumo musical y los gustos del público en ambas retaguardas.

Este trabajo reúne fuentes originales pero, al mismo tiempo, persigue realizar una síntesis de aportaciones anteriores de la autora. Por ello, en un intento de reunir todos los recursos útiles, una parte de los datos e interpretaciones que se ofrecen en las páginas siguientes ya fueron utilizados y publicados en capítulos de libros colectivos y revistas musicológicas, mientras que otros son absolutamente inéditos. La diseminación de la procedencia de las fuentes, sus diversas tipologías, y el carácter fragmentario con el que se han conservado han trazado un conjunto complejo alrededor del cual se ha procurado construir una narración abierta a otras aportaciones e interpretaciones.

Debo confesar mi incomodidad por la ausencia de nombres de mujeres debida, obviamente, a que las fuentes empleadas nos hablan desde ámbitos masculinos –los frentes de batalla, el poder, los dirigentes, los compositores de éxito–. Por lo tanto, es obligado recordar, en primer lugar, que los valores ideológicos y religiosos del franquismo determinaron el establecimiento de relaciones de poder entre hombres y mujeres. En segundo, que fueron ellas el objetivo de instituciones que, como Sección Femenina, articularon una campaña de ideologización intensa y prolongada a través de toda la historia del franquismo. En este punto no cabe sino remitir al lector a los trabajos que han analizado la música y la danza en la propaganda del régimen y los roles de género asociados a ella⁵.

⁵ Algunas de las aportaciones más relevantes sobre la materia son: MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «Realidades y máscaras en la música de la posguerra». *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Ignacio Henares, María Isabel Cabrera, Gemma Pérez, José Castillo (eds.). Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 31-82; «Women, land, and nation. The dances of the Falange's Women's Section in the political map of Franco's Spain (1939-1952)». *Music and Francoism*. Gemma Pérez Zalduondo and Germán Gan Quesada (eds.). Turnhout, Brepols, 2013, pp. 99-125; «La danza en España durante el franquismo». *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (coords.). Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2013, pp. 347-385; «Las armas de Terpsícore en la recuperación diplomática del franquismo. Coros y Danzas de España en la Argentina de Perón (1948)». *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*. Massimiliano Sala (ed.). Turnhout, Brepols, 2014, pp. 243-264. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, y VEGA PICHACO, Belén. *Dance, Ideology and Power in the Francoist Spain (1938-1968)*. Turnhout, Brepols, 2017.

La publicación de este volumen se ha financiado con el último de los dos proyectos I+D+i⁶ que incluyeron entre sus objetivos el estudio de la música durante la guerra civil desde un planteamiento que no solo contempla la música como propaganda, en el ámbito institucional o como parte del aparato simbólico, sino como integrante de una cultura destinada a construir los referentes identitarios de la «nueva España» e imponer las pautas para la interpretación de un presente, el de la guerra, que debía legitimar la sublevación, el propio conflicto y la construcción del Estado franquista.

Estudiando las relaciones entre música y guerra civil

Los análisis que han explorado las relaciones entre música y guerra civil han señalado tanto la profusión de las prácticas⁷ como la paradoja que plantea su mera existencia en medio del horror⁸. No se trata de un caso particular. Martin Kaltenecker cita textos que muestran el abundante consumo de espectáculos musicales por parte de los parisinos en pleno periodo revolucionario a finales del siglo XVIII⁹. Este fenómeno sugeriría, según el autor, una aparente «neutralidad» de la música, cuyo estilo no cambió sustancialmente en tales momentos. La abundante bibliografía sobre la materia, ya esté enfocada en la Guerra de la Independencia¹⁰ o en cada una de las dos guerras mundiales, nos sitúan frente a la misma situación: la presencia de la música en todos los ámbitos de la vida social. La necesidad de entretenimiento en el frente y la retaguardia, la exigencia (auto-exigencia) de llevar a cabo una vida «normal» e incluso la cualidad propagandística de la mera oferta de entretenimiento –cine, música, teatro– a través de la prensa son algunos de los argumentos que explican esta aparente contradicción.

Fue a partir de los años noventa cuando la musicología se interesó de manera extensiva en la relación entre la música, las dos conflagraciones mundiales del siglo XX

⁶ *Música durante la Guerra Civil y el Franquismo (1936-1960): músicas populares, vida musical e intercambios hispano-americanos*. Ministerio de Economía y Competitividad. Ref. (HAR2013-48658-C2-1-P).

⁷ IGLESIAS, Iván. «De “cruzada” a “puente de silencios”: mito y olvido de la Guerra Civil española en la historiografía musical». *Cuadernos de música iberoamericana*, XXV-XXVI (2013), pp. 186-187.

⁸ TORRES, Elena. «El músico que nos dejó la guerra: mitos, silencios y medias verdades en torno a Manuel de Falla (1936-1939)». *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*. Emilio Peral Vega y Francisco Sáez Raposo (eds.). Madrid, Iberoamericana, 2015, pp. 395-396.

⁹ KALTENECKER, Martín. *El rumor de las batallas. Ensayo sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX*. Barcelona, Paidós, 2004, p. 55.

¹⁰ TORRE MOLINA, María José de la. *La música en Málaga durante la era napoleónica (1808-1814)*. Málaga, Universidad de Málaga, 2003.

y la guerra fría¹¹. Esta atención fue impulsada, por una parte, por el desarrollo que desde la década anterior habían alcanzado los estudios relativos a los regímenes totalitarios, particularmente el nazismo. Por otro lado, los aniversarios de los conflictos bélicos han contribuido a acrecentar el interés de multitud de especialistas, que han mostrado las diferencias del rol de la música en cada caso –derivadas en gran medida del desarrollo de las tecnologías y procedimientos de reproducción del sonido– a través de una gran diversidad de miradas que, al mismo tiempo, han contribuido a elaborar una nueva narrativa de la música en el siglo XX. El análisis de repertorios y conciertos, danza, ritos y conmemoraciones, culturas populares, instituciones y diplomacia, educación, castigo y represión, guetos y campos de concentración, formas de tortura, literatura musical, radio, cine y espectáculos, tipos de reproducción sonora, medios de comunicación, y del propio silencio asociado a las víctimas y la guerra han contribuido a dibujar experiencias y paisajes sonoros de frentes y retaguardias, así como las situaciones de colaboración o resistencia vividas por músicos e intérpretes y sus consecuencias.

Esta enorme historiografía sobre música y guerra durante el siglo XX ha impactado también en la musicología española, que en los últimos años ha mostrado su interés por la música durante la guerra civil. Los precedentes se pueden encontrar en los años ochenta, cuando las investigaciones sobre las tres primeras décadas de la centuria interpretaron la contienda como una frontera que detuvo la extraordinaria riqueza de la Edad de Plata tanto en la creación –la Generación del 27– y la crítica –en aquellos momentos muy ceñida a la obra de Adolfo Salazar– como en los aspectos sociales de la música –políticas musicales, instituciones y movimiento asociacionista¹²–. Quedaron apuntados los hitos republicanos durante la guerra en materia musical –creación de la Orquesta Nacional de España, publicación de la revista *Música* o la celebración del Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, todas ellas iniciativas impulsadas por la República¹³–. Paralelamente, determinadas lecturas de la música

¹¹ Para una completa revisión historiográfica de los estudios sobre música y guerra en el siglo XX, véase «Introduction. Music and Global War in the Short Twentieth Century». *Music in World War II. Coping with wartime in Europe and the United States*. Pamela M. Potter, Christina L. Baade, and Roberta Montemorra Marvin (eds.). Bloomington, Indiana University Press, 2020, pp. 1-24.

¹² CASARES RODICIO, Emilio. «Música y Músicos de la Generación del 27. Bases para su interpretación». *Catálogo de la Exposición La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca (1915-1939)*. Emilio Casares (dir.). Madrid, INAEM, 1986, pp. 20-34.

¹³ CASARES RODICIO, Emilio «La música española hasta 1939, o la restauración musical». *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*. Emilio Casares, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo (dirs.). Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 321-322.

durante el franquismo ya habían señalado las vías de continuidad con algunos ideales del legado republicano¹⁴.

No cabe duda de que el relevante desarrollo de la historiografía sobre música y guerra civil hay que entenderlo en el marco de la investigación internacional descrita en párrafos anteriores. A pesar de ello —y a la espera de ambiciosos proyectos editoriales de carácter internacional ya anunciados¹⁵— en el momento de redactar estas líneas solo existen dos monografías con vocación de síntesis, las de Marco Antonio de la Ossa y la de Bruno Giner y François Porcile¹⁶. Por lo que respecta al campo de análisis que contempla simultáneamente los bandos en conflicto es reducido, aunque incorpora uno de los temas que atrajeron en primer lugar el interés de los estudiosos, el de las canciones y los cancioneros de guerra, sobre los que existen diversos volúmenes y artículos. Fueron pioneros el editado por Maryse Bertrand y la recopilación de Luis Díaz Viana, a los que hay que añadir las publicaciones de Joaquina Labajo¹⁷ sobre las canciones internacionales durante la contienda. A partir de ahí se han sucedido las aportaciones sobre el tema de manera que es uno de los más trabajados dentro de esta línea de investigación¹⁸.

¹⁴ MARCO, Tomás. *Historia de la música española. Vol. 6: Siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 165-166.

¹⁵ CONTRERAS ZUBILLAGA, Igor and MOREDA RODRÍGUEZ, Eva (eds.). *Spain in Our Ears: International Musical Responses in Support of the Republic during the Spanish Civil War (1936-1939)*. Guest-edited special issue for *Journal of War & Culture Studies* 14 / 4 (2021). IGLESIAS, Iván and PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. *Music and Spanish Civil War*. Bern, Peter Lang, 2021.

¹⁶ OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio de la. *La música en la guerra civil española*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2011. GINER, Bruno y PORCILE, François. *Les musiques pendant la guerre d'Espagne*. París, Berg International, 2015.

¹⁷ DÍAZ VIANA, Luis. *Cancionero popular de la Guerra Civil española. Textos y melodías de los dos bandos*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2007; BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (ed.). *Si me quieres escribir. Canciones políticas y de combate de la Guerra de España*. Madrid, Calambur, 2009. LABAJO, Joaquina. (a) «La práctica de una memoria sostenible: el repertorio de las canciones internacionales de la Guerra Civil española». *Arbor*, 751 (septiembre-octubre, 2011), pp. 847-856; (b) «Compartiendo canciones y utopías: el caso de las Brigadas Internacionales de la Guerra Civil Española». *TRANS*, VIII (2004). PÉREZ LÓPEZ, Javier. «La música en las Brigadas Internacionales: las canciones como estrategia de guerra». *Estudis sobre conflictes socials: Las Brigadas Internacionales: nuevas perspectivas en la historia de la Guerra Civil y del exilio*. Josep Sánchez Cervelló & Sebastián Agudo (coords.). Tarragona, URV, 2015, pp. 479-498.

¹⁸ CORTÉS ESCRIBANO, María Isabel y FERNÁNDEZ CORDERO, Carolina. «Canciones del bando republicano». *La República y la cultura. Paz, guerra y exilio*. Julio Rodríguez Puértolas (coord.). Madrid, Istmo, 2009, pp. 335-346; CORTÉS I MIR, Francesc y ESTEVE I VAQUER, Josep Joaquim. *Músicas en tiempos de guerra: Cancionero (1503-1939)*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012; VEGA TOSCANO, Ana. «Canciones de lucha: música de compromiso político en la Guerra Civil Española». *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*. Begoña Lolo (coord.). Madrid: SEdeM, 2002, pp. 177-194; CONTRERAS, Igor. «El eco de las batallas: música y guerra en el bando nacional durante la contienda civil española (1936-1939)». *Annis. Revue de civilisation contemporaine Europes / Amériques*, X (2011).

Como ya se ha señalado con anterioridad, las indagaciones sobre la música durante el primer franquismo publicadas a principios de los noventa habían tomado como punto de partida la sublevación de 1936, y mostrado que fue durante los tres años de guerra cuando se formularon algunas de las políticas musicales que se desarrollaron en los cuarenta y cincuenta¹⁹. Posteriormente, eventos científicos y publicaciones como las *Actas del Congreso Dos Décadas de Cultura Artística en el Franquismo (1936-1956)*²⁰, constantemente citadas en los posteriores estudios sobre música y franquismo, aportaron miradas hacia los procesos de continuidad y ruptura, la producción teórica, la (re)construcción de la historia de la música, la crítica, la música y la danza en Falange y Sección Femenina, iniciando así líneas de investigación que se mostraron prolíficas en los años siguientes. El estallido del franquismo como ámbito de exploración para la musicología desde finales de los noventa sumado a las nuevas herramientas metodológicas de la disciplina y al interés de los historiadores por la experiencia de los civiles durante la guerra han contribuido de manera determinante a la proliferación de los estudios sobre el rol de la música durante la guerra en la España bajo dominio de los sublevados. Prueba de ello es que algunas aportaciones que hoy día son referencias obligadas para la materia forman parte de publicaciones redactadas al hilo de proyectos de investigación sobre música, danza y franquismo, cuyo punto de referencia cronológico inicial fue la segunda fase de la guerra²¹.

Las líneas de investigación que abarca este campo de la musicología en la actualidad son muy diversas. La mayor parte de los trabajos se caracterizan por tener como objetivos aspectos locales, consecuencia, por una parte, del propio desarrollo de la historia local y, por otro, de la dificultad en acceder a las fuentes de archivo y el protagonismo alcanzado por los fondos hemerográficos²². Desde otras perspectivas,

<<https://journals.openedition.org/amnis/1195>> [consulta 29-04-2021]; OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio, de la. «Nuevo cancionero de la Guerra Civil Española». *Artseduca*, VIII (2014), pp. 78-99; *La música en la guerra civil española*. Cuenca, Sociedad Española de Musicología, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2011. LADRERO, Valentín. *Músicas contra el poder. Canción popular y política en el siglo XX*. Madrid, La Oveja Roja, 2016, pp. 131-139.

¹⁹ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «La utilización de la figura y la obra de Felip Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1939-1945)». *Recerca musicològica*, 11-12 (1991), pp. 467-487.

²⁰ *Actas del Congreso Dos Décadas de Cultura Artística en el Franquismo (1936-1956)*. Ignacio Henares Cuéllar, María Isabel Cabrera García, José Castillo y Gemma Pérez Zalduondo (eds.). 2 vols. Granada, Universidad de Granada, 2001, vol. 1.

²¹ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma and GAN QUESADA, Germán (eds.). *Music and Francoism*. Turnhout, Brepols, 2013. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz and VEGA PICHACO, Belén (eds.). *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*. Turnhout, Brepols, 2017.

²² Para estudios sobre crítica musical durante la guerra civil, véase PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «La música en la revista *Vértice* (1937 – 1946)». *Nassarre*, XI / 1-2 (1995), pp. 407-426. GAN QUESADA, Germán. «Espada y pluma conformes...», pp. 157-174.

entre los temas que han sido objeto de análisis cabe destacar el rol de la música y la danza en las relaciones diplomáticas del franquismo con los «países amigos», línea de investigación iniciada a comienzos de siglo²³ y prolongada con un notable trabajo documental en años más recientes²⁴. Los especialistas en música y cine han explorado géneros y autores mediante publicaciones y tesis doctorales²⁵. También es posible encontrar trabajos sobre la prensa y la actividad crítica²⁶, y se han publicado estudios sobre instituciones musicales, bandas de música²⁷ y centros de enseñanza²⁸ que analizan las formas en las que dichas instituciones «se adaptaron» a las nuevas circunstancias y se incorporaron a la tarea de construir la cultura de guerra. Representan igualmente ese carácter específico los trabajos sobre el papel de la música en los festivales benéficos²⁹.

Por el contrario, algunos aspectos esenciales, como la depuración de los profesionales de la música, apenas han sido visitados. En este caso concreto podemos atribuir el aparente desinterés a la dificultad de acceder a las fuentes y a su propia

²³ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «Música y Músicos Italianos en España (1931-1943)». *Italian Music during the Fascist Period*. Roberto Illiano (ed.). Turnhout, Brepols, 2004, pp. 65-94; MOREDA-RODRÍGUEZ, Eva. «Italian Musicians in Francoist Spain, 1939-1945: The Perspective of Music Critics». *Music & Politics*, II / 1 (invierno de 2008). MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «La Sección Femenina de Falange y sus relaciones con los países amigos. Música, danza y política exterior durante la Guerra y el primer franquismo (1937-1943)». *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Gemma Pérez Zalduondo y María Isabel Cabrera García (coords.). Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 357-406; PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «La música en los intercambios culturales entre España y Alemania (1938-1942)». *Ibid.*, pp. 407-450.

²⁴ CONTRERAS ZUBILLAGA, Igor y DENIZ SILVA, Manuel. «“Obligados a vivir pared con pared”. Los intercambios musicales entre España y Portugal durante los primeros años del franquismo (1939-1944)». *Music and Francoism*, pp. 25-58; LEVI, Erik. «The Reception of Spanish Music in Germany during the Nazi Era», *Ibid.*, pp. 3-24; SUÁREZ-PAJARES, Javier. «Festivals and Orchestras. Nazi Musical Propaganda in Spain during the Early 1940s», *Ibid.*, pp. 59-95; GARCÍA LÓPEZ, Olimpia. «Del Estado Novo al Nuevo Estado: música, prensa y propaganda en las relaciones entre Portugal y Sevilla durante la Guerra Civil española». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, XXIX (enero-diciembre, 2016), pp. 111-135.

²⁵ LÓPEZ GÓMEZ, Lidia. *La composición musical para el cine en la guerra civil española. Música, política y propaganda en cortometrajes y medietrajes (1936-1939)*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014; MIRANDA GONZÁLEZ, Laura. *Manuel Parada y la música cinematográfica española durante el franquismo. Estudio analítico*. Tesis Doctoral [dirigida por Celsa Alonso]. Universidad de Oviedo, 2011.

²⁶ GAN QUESADA, Germán. «Espada y pluma conformes...».

²⁷ AVIÑO, Xosé. «Musical Institutions in Catalonia in Francoist Spain». *Music and Francoism...*, pp. 157-172; NARVÁEZ FERRI, Manuel. *L'Orfeó Català, cant coral i catalanisme (1891-1951)*. Tesis Doctoral [dirigida por Jaume Carbolnell I Guberna y Jordi Casassas]. Universitat de Barcelona, 2005; AYALA, Isabel. «Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1986). Estudio en la provincia de Jaén». *Revista de Musicología*, 37 / 1 (2014), pp. 223-335; OSSA, Marco Antonio de la. *Repertorio, historia y vivencias en la retaguarda: La Banda Municipal de Música de Cuenca en la Guerra Civil Española*. Cuenca, Uno Editorial, 2017.

²⁸ GARCÍA LÓPEZ, Olimpia. «Propagandistas y pedagogos: el papel del Conservatorio de Música de Sevilla como dinamizador cultural durante la Guerra Civil española». *Música en Sevilla en el Siglo XX*. Miguel López-Fernández (ed.). Sevilla, Libargo, 2018, pp. 177-202.

²⁹ ÁLVAREZ GONZÁLEZ, Nelly. «El uso propagandístico de la música durante la Guerra Civil: las funciones benéficas en la España nacional (Valladolid, 1936-1939)». *Musicología global / Musicología local*. Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 415-428.

interpretación, si bien los ya realizados han apuntado cuestiones tan relevantes como la necesidad de observar las aplicaciones de las resoluciones de los procesos de manera singular³⁰, y la utilidad de marcos teóricos específicos³¹. Aunque todavía no han sido suficientemente desarrolladas, se han apuntado otras líneas de análisis que sin duda darán frutos próximamente, como las centradas en géneros musicales que fueron determinantes en las prácticas musicales durante la guerra, como la música sacra y la zarzuela³² o las posiciones singulares de los músicos e intérpretes en el ámbito del conflicto³³. El impacto de la contienda española en la música, compositores e intérpretes en el extranjero también ha sido abordado en casos como los de Silvestre Revueltas y Gustavo Durán³⁴.

La historiografía sobre música y guerra civil dio un cierto giro cuando concentró una parte de sus esfuerzos sobre objetivos que requerían marcos teóricos menos explorados pero que mostraron su utilidad y fecundidad. El pionero fue Iván Iglesias, que ha escrito acerca de la difusión y uso de las músicas y bailes relacionados con el

³⁰ LARRINAGA CUADRA, Itziar. «*Dura lex, sed lex*. La depuración franquista en las instituciones musicales dependientes del Ayuntamiento de Donostia-San Sebastián (1936-1940)». *Music and Francoism...*, pp. 127-156. GARCÍA LÓPEZ, Olimpia. «Politizando las aulas de música: la depuración del profesorado del Conservatorio de Sevilla durante la Guerra Civil Española». *Cercles. Revista d'Història Cultural* (2017), pp. 185-208.

³¹ CONTRERAS ZUBILLAGA, Igor. «Un ejemplo del reajuste del ámbito musical bajo el franquismo: la depuración de los profesores del Conservatorio Superior de Música de Madrid». *Revista de Musicología*, XXXII / 1 (2009), pp. 569-583.

³² HEINE, Christiane. «La situación de la música sacra en las "Dos Españas". Reflexiones en torno a la repercusión de la Guerra Civil en la historia del género». *Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte*, III (2010), pp. 267-277; FERRER SENABRE, Isabel. «Ruperto Chapí y la zarzuela: ambivalencias musicales en la Guerra Civil Española». *Ruperto Chapí, nuevas perspectivas*. Víctor Sánchez Sánchez, Javier Suárez Pajares y Vicente Galbis López (eds.). Valencia, Institut Valencià de la Música, 2012, vol. 2, pp. 191-207. NERI DE CASO, Leopoldo. «La guitarra española como símbolo nacional: de la música a la ideología en la España franquista». *Congreso la Guerra Civil Española 1936-1939*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006.

³³ LARRINAGA, Itziar. «Música y propaganda nacional vasca durante la Guerra Civil Española y el exilio: el caso de Francisco Escudero». *Revista de Musicología*, 32 / 1 (2009), pp. 595-616. GAN QUESADA, Germán. «*In tempore belli*: Evaristo Fernández Blanco y los años de la Guerra Civil». *Astórica: revista de estudios, documentación, creación y divulgación de temas astorganos*, 31 / 33 (2014), pp. 85-116. MORCILLO LÓPEZ, Antonio. «1936, Ángel Martín Pompey, un músico excepcional: vivencias de su detención en el Madrid republicano. Testimonios orales-testimonio escritos». *Frente de Madrid: Boletín trimestral de GEFREMA*, 31 (2017), pp. 22-25. RAMOS, Ismael. «La actividad musical de Ángel Barrios durante la Guerra Civil Española (1936-1939)». *Música oral del Sur: revista internacional*, 11 (2014), pp. 274-301. GARCÍA SÁNCHEZ, Albano. *El músico José María Nemesio Otaño Eguino (1880-1956). Perfil biográfico, pensamiento estético y análisis de su labor propagandística y gestora*. Tesis Doctoral [dirigida por José Antonio Gómez]. Universidad de Oviedo, 2014.

³⁴ VELASCO PUFLEAU, Luis. «The Spanish Civil War in the Work of Silvestre Revueltas». *Music and Francoism...*, pp. 321-348; HESS, Carol A. «Anti-fascism by Another Name: Gustavo Durán, the Good Neighbor Policy, and *Franquismo* in United States». *Ibid.*, pp. 367-382.

jazz y otros géneros provenientes de América³⁵. Tales análisis han situado esta línea de investigación en un ámbito distinto al abordar el tema en el contexto de las prácticas musicales de ocio y consumo³⁶.

La musicología está utilizando los temas y marcos teóricos ensayados en el caso de los regímenes totalitarios y las guerras mundiales para el estudio de la guerra civil, como el rol de la música en los procesos de castigo y represión en las prisiones³⁷. La redacción de tesis doctorales que indagan sobre el tema en ambos bandos³⁸ y los congresos internacionales en los que este ámbito de indagación ha sido objeto exclusivo de análisis³⁹ muestran un acentuado interés por parte de la musicología española e internacional. Será necesario el concurso de una y otra para responder a retos como la necesidad de síntesis y ejercicios comparativos entre las prácticas musicales en ámbitos geográficos con tradiciones particulares o entre las que se vivieron en los frentes y retaguardias de ambos bandos. Hay que tener en cuenta que lógicamente, la exploración de la música durante la guerra en la España republicana se ha proyectado hacia el exilio, aunque también se han analizado los acontecimientos más representativos que se

³⁵ IGLESIAS, Iván. «De “cruzada” a “puente de silencios”...», pp. 177-188; «Ni rojo ni blanco: el mito de la guerra civil española en la historiografía sobre el jazz». *Etno-Folk: revista galega de etnomusicoloxía*, XIV-XV (2009), pp. 369-389.

³⁶ SANTANA MCGILL, Bárbara. «El jazz durante la Guerra Civil Española. Ocio, cultura y propaganda». *Dolor, represión y censura política en la cultura del siglo XX*. David Martín López (ed.). Sevilla, Libargo, 2017, pp. 485-496.

³⁷ CALERO CARRAMOLINO, Elsa. «“There is no gate, no lock, no bolt that you can set upon the freedom of my mind”. Being a woman in Franco's prisons: a glimpse through music». *The Routledge Companion to Women and Musical Leadership: The Nineteenth Century and Beyond*. Helen Julia Minors and Laura Hamer (eds.). London, Routledge, 2021; PÉREZ CASTILLO, Belén. «Redención: la función propagandística de la música en las cárceles franquistas (1939-1945)». *Música y prensa. Crítica, polémica y propaganda*. Enrique Encabo (ed.). Valladolid, Difácil, 2015, pp. 253-278.

³⁸ FERNÁNDEZ HIGUERO, Atenea. *Música y política en Madrid, de la Guerra Civil a la Posguerra (1936-1945): propaganda, instituciones, represión y actitudes individuales*. Tesis Doctoral [dirigida por Beatriz Martínez del Fresno]. Universidad de Oviedo, 2017. ÁLVAREZ GONZÁLEZ, Nelly. *Espectáculo y propaganda en Valladolid durante la Guerra Civil: música, teatro y cine (1936-1939)*. Tesis Doctoral [dirigida por Juan Peruarena Arregui, Iván Iglesias Iglesias y Carlos Villar Taboada]. Universidad de Valladolid, 2017. ACKER, Yolanda. *Making Music in Madrid during the Spanish Civil War (1936-1939)*. Thesis (PhD) [supervisor: Catherine Bowan]. College of Arts & Social Sciences, The Australian National University, 2020. CALERO CARRAMOLINO, Elsa. *Prácticas musicales en el ecosistema sonoro penitenciario franquista (1938-1948): propaganda, contrapropaganda y clandestinidad*. Tesis Doctoral [dirigida por Gemma Pérez Zalduondo]. Universidad de Granada, 2011.

³⁹ *Music and Spanish Civil War Conference*. Berlín, Deutsche Forschungsgemeinschaft / Internationale Hanns Eisler Gesellschaft / Humboldt-Universität zu Berlin, October 2020.

celebraron en España⁴⁰ y realizado nuevos acercamientos a las políticas institucionales⁴¹.

A pesar del desarrollo alcanzado por la historiografía, el trasvase de sus conclusiones a publicaciones sobre cultura y propaganda durante el periodo es todavía escaso. Son dos excepciones los volúmenes coordinados por Emilio Peral, de carácter interdisciplinar, que incorporan un capítulo sobre música en cada uno de ellos, ambos redactados por Elena Torres Clemente⁴². El mismo autor ya había mostrado este interés por la conexión entre disciplinas artísticas en una obra anterior, que aportaba numerosos datos sobre la música en el teatro de Falange⁴³.

Para este trabajo han sido igualmente importantes los muchos datos en relación a la música incorporados a determinados trabajos sobre la radio durante la guerra civil⁴⁴.

Enfoques y referencias

La capacidad de la música para mover emociones y energías hace posible que un mensaje propagandístico, sea cual sea la forma de su transmisión, penetre más profundamente. Y lo hace en todos los ámbitos sociales y en todas las circunstancias de la vida individual y colectiva. Como consecuencia, el acercamiento que proponemos en este estudio se asienta en planteamientos y marcos teóricos pertenecientes a ámbitos de estudio diversos. Puesto que la música y los discursos musicales fueron –y son– herramientas eficaces al servicio del poder, este trabajo descansa, desde el punto de vista metodológico, en las herramientas que se han desarrollado durante las últimas décadas para explorar sus vínculos con la ideología y la política. Se trata de unas relaciones complejas que adquieren singularidad propia en cada caso –«there is a complex relationship both between art music and politicized mass culture, and between

⁴⁰ CALMELL I FIGUILLEM, César. «EL III Congreso Internacional de Musicología en Barcelona 1936, a partir de la documentación guardada en el Fondo Higiní Anglès de la Biblioteca de Catalunya». *Anuario Musical*, LXX, (enero-diciembre 2015), pp. 161-178.

⁴¹ OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio de la. «El Consejo Central de Música, paradigma de la política musical en la Guerra Civil española». *Musicología global / Musicología local*. Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 403-414; TORRES CLEMENTE, Elena. «Músicas de / para la resistencia: proyectos públicos e iniciativas privadas de un Madrid en guerra». *Cultura y Guerra Civil. Formas de propaganda...*, pp. 435-464.

⁴² PERAL VEGA, Emilio y SÁEZ RAPOSO, Francisco (eds.). *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*. Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2015. PERAL VEGA, Emilio y OLIVAS FUENTES, Marta (eds.). *Cultura y Guerra Civil. Formas de propaganda dentro y fuera de España*. Madrid, Escolar y Mayo editores, 2016.

⁴³ PERAL VEGA, Emilio. *Retablos de agitación política. Nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española*. Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2013.

⁴⁴ DÍEZ, Emeterio. «La censura radiofónica en la España nacional (1936-1939)». *ZER*, XIII / 24 (2008), pp. 103-124.

entertainment and propaganda»⁴⁵—. En el que nos ocupa, el contexto bélico y el proceso de construcción de un régimen dictatorial, tales relaciones se sitúan claramente en el marco de las estrategias propagandísticas que pusieron en funcionamiento los sublevados, encaminadas a ganar la batalla tanto en los frentes como en la retaguardia, y a afianzar el poder del nuevo estado.

Por consiguiente este texto se enmarca, por un lado, en la historiografía sobre música y guerra durante el siglo XX, particularmente en la que se ha interrogado sobre la construcción del sentido de colectividad y de nuevas identidades nacionales, las dimensiones sonoras de la guerra, la importancia de la tecnología, los roles de la memoria, y la música como diversión y entretenimiento. Los estudiosos han coincidido en señalar las funciones radicalmente distintas que la música asumió durante las dos conflagraciones mundiales debido a los cambios radicales en las características y potencialidades técnicas de los medios de comunicación, por una parte, y a que, como señala Pamela Potter, «commissions from aristocratic patrons and institutions were no longer forthcoming as in wars past, and few composers and poets felt inspired to produce heroic and patriotic tributes on their own»⁴⁶. Como consecuencia, la investigación de los roles de la música durante la segunda guerra ha requerido utilizar nuevos métodos de análisis. La misma autora señala que en 1939 —justo en el momento en el que finaliza la guerra española— «the nature of musical production, dissemination, and consumption had been radically transformed»⁴⁷. En este sentido, cabría incluso plantearse si la relación entre música y guerra civil fue un precedente de lo que aconteció en los años del conflicto mundial. En segundo lugar, el volumen se enmarca en el ámbito de la historiografía sobre música en dictaduras y/o totalitarismos, que ha analizado sus roles en los aparatos ideológicos, propagandísticos e institucionales, las trayectorias de músicos e intérpretes, y las proyecciones de dichos regímenes en la vida musical posterior y en la propia disciplina. Estas líneas de investigación se extendieron a los casos, entre otros, del régimen de Vichy francés, y el fascismo italiano⁴⁸.

⁴⁵ FAIRCLOUGH, Pauline (ed.). «Introduction». *Twentieth-Century Music and Politics. Essays in Memory of Neil Edmunds*. Pauline Fairclough (ed.). London and New York, Routledge, 2016, p. 1.

⁴⁶ POTTER, Pamela M. «Introduction: Music and Global War in the Short Twentieth Century». *Music in World War II. Coping with Wartime in Europe and the United States*. Pamela M. Potter, Christina L. Baade and Roberta Montemorra Marvin (eds.). Bloomington, Indiana University Press, 2020, p. 13.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ CHIMÈNES, Miryam (dir.). *La vie musicale sous Vichy*. Bruselas, Editions Complexe, IHTP- CNRS, 2001; IGLESIAS, Sara. *Musicologie et occupation. Science, musique et politique dans la France des «annéesnoires»*. Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2014; PAINTER, Karen. *Symphonic Aspirations. German Music and politics 1900-1945*. Cambridge, Harvard University Press,

Otras corrientes de investigación de la musicología internacional han resultado útiles para la redacción de este libro, como las que observan la música en relación al espacio físico –con su carácter simbólico, social y cultural– donde se producen su interpretación, recepción y difusión. Como consecuencia, atiende a la significación que adquiere el repertorio: el carácter colectivo de los lugares al aire libre, el simbólico de los teatros o el privado de los salones. Dicha corriente, denominada «musicología urbana», encuentra en España referentes a comienzos del presente siglo⁴⁹, y «desarrolla y problematiza la reconstrucción del complejo entramado de relaciones que subyace en las diversas prácticas musicales ciudadanas»⁵⁰.

Puesto que nos proponemos estudiar el sonido de calles y plazas en las celebraciones y conmemoraciones, hemos tomado igualmente como referencia los *Sound Studies* que, como la denominada *Aural History*, enfocan su trabajo hacia el espacio social y se definen como un área de estudio interdisciplinar en torno a «the material production and consumption of music, sound, noise, and silence, and how these have changed throughout history and within different societies»⁵¹.

Se han utilizado igualmente las aportaciones de historiadores, ya empleadas por la autora en sus trabajos sobre música durante la guerra civil y primer franquismo, entre los que destacan los publicados en las últimas décadas desde enfoques culturales y antropológicos. Más allá de las instituciones, los hechos históricos o la historia política y económica, se interrogaron por las mentalidades, los símbolos, los mitos y la vida cotidiana⁵². Algunos de ellos han servido de marcos teóricos referenciales o fuentes de datos para este estudio, como los que han analizado los procesos de construcción social

2007. POTTER, Pamela. *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*. New Haven, Yale University Press, 1998.

⁴⁹ BOMBI, Andrea, CARRERAS, Juan J. y MARÍN, Miguel A. (eds.). *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. València, Universitat de València, 2005.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 9

⁵¹ «Sound Studies». *Oxford Handbook of Sound Studies*. KALTENECKER, Martin. «"What Scenes! - What Sounds!"». Some remarks on soundscapes in war times», cit. in *Music and War. From French Revolution to WWI*. Étienne Jardin (ed.), *op. cit.*, p. 3.

⁵² Véase EALHAM, Chris y RICHARDS, Michael (eds.). *España fragmentada. Historia cultural y Guerra Civil española*. Granada, Comares, 2010, p. 13; SEVILLANO CALERO, Francisco. «Cultura de guerra y políticas conmemorativas en España del franquismo a la Transición». *Historia Social*, 61 (2008), pp. 127-145; RODRIGO, Javier. *Cruzada, paz, memoria. La guerra civil en sus relatos*. Granada, Comares, 2013; HERNÁNDEZ BURGOS, Claudio. *Franquismo a ras del suelo. Zonas grises, apoyos sociales y actitudes durante la dictadura (1936-1976)*. Granada, Universidad de Granada, 2013; HERNÁNDEZ BURGOS, Claudio. «Españoles normales en tiempos anormales. "Nuevas" miradas sobre vida cotidiana y franquismo». *Tiempo de dictadura. Experiencias cotidianas durante la guerra, el franquismo y la democracia*. Gloria Román Ruiz y Juan Antonio Santana González (coords.). Granada, Universidad de Granada, 2018, pp. 23-44.

de la realidad –imaginarios, símbolos, identidades políticas, nacionales y sociales–⁵³. También se ha asumido el concepto «cultura de guerra», definida por Sevillano Calero como el conjunto de «valores, ideas, símbolos y ritos que caracterizaron la representación de la identidad colectiva de la “España nacional” como comunidad política esencial frente a la anti-España»⁵⁴.

Dado que una parte del trabajo se centra en el ámbito de las prácticas musicales entendidas como parte de las prácticas sociales, se han buscado referentes metodológicos tanto en la historia social como en la cultural. Así, se ha utilizado el concepto «espacio social», formulado por los sociólogos franceses en la década de los cincuenta⁵⁵, porque recoge el carácter «multidimensional» y cambiante apuntado por Bourdieu, muy útil para analizar la música como sonido, partitura, creación, interpretación, difusión, recepción, forma de socialización y parte integrante de rituales que construyen y consolidan ideologías e identidades. Fue en todas esas dimensiones como intervino en las estrategias que, durante la guerra civil española, en el marco de conflicto y en el ámbito geográfico de la España bajo dominio del ejército sublevado, formaron parte de la lucha por el control político y simbólico.

Para el análisis del papel de la música como constructora de espacios de asociación, se han tomado prestados planteamientos procedentes de los estudios sobre «sociabilidad», que analizan las sociedades y su relación con lo político. Elena Maza Zorrilla estudió su relación con el franquismo entendido como «marco espaciotemporal y temático»⁵⁶, y aplicó las nociones de «sociabilidad formal e informal que atañen a los derechos de asociación y reunión»⁵⁷. Con el fin de observar la «coacción y restricciones»⁵⁸ durante la dictadura, exploró los «nuevos y viejos espacios reciclados a los intereses gubernamentales», lo que ha resultado útil para observar los precedentes del régimen en la guerra civil. Por su parte, Marie-Claude Lecuyer ha indagado en las

⁵³ BOX, Zira. *España, año cero: La construcción simbólica del franquismo*. Madrid, Alianza, 2010.

⁵⁴ SEVILLANO CALERO, Francisco. «La propaganda y la construcción de la cultura de guerra en España durante la Guerra Civil». *Studia Historica. Historia contemporánea*, XXI (2014), p. 226.

⁵⁵ Fue Pierre Bourdieu quien esbozó sus ideas a partir de la crítica de la teoría marxista y fijó la noción de «campo» como eje de su pensamiento: BOURDIEU, Pierre. «El espacio social y la génesis de las “clases”». [Discurso pronunciado en la Universidad de Frankfurt *Vorlesungen zu den Gesitesund Sozialwissenschaften*], (febrero 1984). (Traducción de Eduardo Andi6n y Jorge A. Gonz6lez), p. 27. <http://www.culturascontemporaneas.com/contenidos/espacio_social_y_genesis.pdf> [consulta 28-04-2021].

⁵⁶ MAZA ZORRILLA, Elena. «Franquismo y espacios de sociabilidad». *Historia de la sociabilidad contempor6nea. Del asociacionismo a las redes sociales*. Ram6n Arnabat i Mata y Duch Plana, Montserrat (coords.). Valencia, Universitat de Val6ncia, 2014, p. 155.

⁵⁷ *Ibid.*, p.157.

⁵⁸ *Ibidem*.

relaciones informales, tanto en la esfera pública como en la privada⁵⁹. Las miradas que se vierten en este libro sobre las relaciones entre música y poder se proyectan hacia las tres áreas de estudio establecidas por la autora: las prácticas sociales, culturales y políticas en los espacios de sociabilidad (desde los más cerrados a los más abiertos), los tiempos de sociabilidad (el ocio, los esparcimientos en medios urbanos, la fiesta, las verbenas) y las prácticas de sociabilidad (la sociabilidad intelectual, las afinidades ideológicas)⁶⁰.

⁵⁹ LECUYER, Marie-Claude. «Las aportaciones de los historiadores e hispanistas franceses: Balance de una década». *Sociabilidad en la España contemporánea. Historiografía y problemas metodológicos*. Elena Maza Zorrilla (coord.). Valladolid, Instituto Universitario de Historia, Universidad de Valladolid, 2002, p. 13.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 12.

Las fuentes de estudio

Puesto que la temática musical se inserta en medios escritos de distinta índole (publicaciones, prensa, cartas, partituras, normativa legal, documentos administrativos, etc.), sonoros y audiovisuales, las fuentes que se han utilizado son de naturaleza variada y proceden de fondos igualmente diversos. Los asuntos musicales están presentes en informes, «oficios», fotos, programas de mano, borradores de consignas enviadas a la prensa, facturas, relaciones y listas de personas o de carácter económico, partes de guerra, etc. En ocasiones, los documentos custodiados en los archivos del Estado parecen haber sido reunidos sin lógica aparente, de manera casual. Muchos de ellos están escritos en el denominado «papel cebolla», otros son pequeñas cuartillas manuscritas o telegramas. En algunos aparece claramente el sello de la institución o la firma del remitente, mientras que en otros casos, como los informes mecanografiados, no se aportan datos sobre autoría. Parte de estos fondos están junto a otros datados con posterioridad, particularmente entre 1940 y 1942, probablemente porque, dado que determinadas instituciones prosiguieron su función hasta 1941, fueron apilados unos sobre otros. Hay que tener en cuenta que buena parte de los documentos se emitieron desde los Servicios de Prensa y Propaganda, cuyas responsabilidades se transfirieron a la Vicesecretaría de Educación Popular en 1941. Ambos organismos tuvieron una importancia esencial en la constitución y articulación del nuevo estado, y la documentación que generaron fue abundante debido, entre otras cuestiones, a que mantenían continuas relaciones con sus delegaciones en las provincias.

La ausencia de un orden lógico en su presentación –cronológico, temático o institucional–, y la diversidad tipológica tienen la ventaja de obligar al investigador a mirar, leer y considerar todo el contenido de las cajas y carpetas, con lo que el estudio del contexto resulta de su propio trabajo de archivo, lo que añade profundidad y complejidad al proceso de análisis.

La pluralidad que caracteriza la tipología de las fuentes empleadas se corresponde con la variedad de fondos documentales en las que están diseminadas. La autora ha trabajado en el Archivo General de la Administración, Archivo General Militar de Ávila, Fondo Dionisio Ridruejo (Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca), Archivo Municipal del Ayuntamiento de Granada, Archivo Municipal de Bilbao y Fondo Gallego Burín (Museo de la Casa de los Tiros, Granada). Entre los de carácter específicamente musical, ha indagado en el Fondo Federico Sopeña (Fundación

Botín, Santander) y en la Biblioteca y archivo musical Nemesio Otaño (Santuario de Loiola, Azpeitia). También se han consultado las partituras compuestas por compositores particularmente significativos como Manuel Parada, Fernando Moraleda y Juan Tellería, todas ellas en la Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional de España.

Respecto a las fuentes hemerográficas, el proceso de digitalización de los últimos años ha alentado su empleo generalizado en el campo de la musicología, así como las reflexiones de los especialistas sobre la naturaleza de los discursos musicales y las metodologías empleadas para su análisis⁶¹. Destacan las que tienen como referencia los fundamentos definidos desde el ámbito del análisis del discurso, que consideran la prensa como mediadora de las relaciones sociales, es decir, como constructora de ideas y marcos de interpretación, tal y como la han definido los historiadores de la cultura⁶². Ann Gill y Karen Whedbee han apuntado que «el modo en que hablamos acerca del mundo afecta a nuestra manera de comprenderlo o “verlo”»⁶³, y Teun A. van Dijk ha considerado que la finalidad del análisis de las noticias es:

[conseguir] una idea clara de las diversas propiedades de la producción de la noticia, de los valores e ideologías de los periodistas y de los periódicos, y, especialmente, de la manera como los lectores entenderán, memorizarán y usarán la información de la noticia para la elaboración de su conocimiento y opiniones acerca de la «realidad»⁶⁴.

Es pertinente recordar que la guerra civil ha sido considerada por los historiadores como la primera guerra moderna⁶⁵ debido, precisamente, a la utilización de los medios de propaganda. El Servicio de Prensa y Propaganda fue el encargado de implantar un sólido aparato controlado por Falange Española Tradicionalista y de las JONS, el que elaboró consignas y estableció la censura de toda la prensa publicada en la denominada España «nacional». FET también organizó una importante red de periódicos propios

⁶¹ En el caso español y por lo que al siglo XX se refiere, fueron pioneros: CASCUDO, Teresa y GAN QUESADA, Germán (eds.). *Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología*. Sevilla, Editorial Doble J, 2014. CASCUDO, Teresa y PALACIOS, María (eds.). *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*. Sevilla, Doble J, 2012.

⁶² EALHAM, Chris y RICHARDS, Michael. «Historia, memoria y la Guerra Civil española: Perspectivas recientes». *España fragmentada. Historia cultural y Guerra Civil española...*, p. 18.

⁶³ GILL, Ann M., y WHEDBEE, Karen. «Retórica». *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I: Una introducción multidisciplinaria*. Teun A. Van Dijk, (com.). Barcelona, Gedisa Editorial, 2000, p. 236. Las autoras se remiten a la obra del filósofo Foucault *The Archaeology of Knowledge*. Nueva York, Pantheon, 1972 [*La arqueología del saber*. México, Siglo XX, 1970], cit. p. 268.

⁶⁴ DIJK, Teun A. van. «Estructuras textuales de las noticias de prensa» (Traducción de Núria Roig). *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, 7/8, (Març 1983), p.78.

⁶⁵ MICHEO IZQUIERDO, José Luis de. «Dionisio Ridruejo, propagandista (1937-1939)». *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española...*, p. 247.

que, junto a los asociados a ideologías católicas, monárquicas y tradicionalistas, buscaron la legitimación del golpe de estado, la erradicación de la herencia cultural republicana y la implantación de la ideología oficial del nuevo estado. Tal y como han señalado los especialistas, dichas publicaciones formaron parte esencial de la denominada «cultura de guerra», puesto que fue en sus páginas donde las experiencias de la población se tradujeron y transformaron en formas de identificación e interdependencia social⁶⁶.

En anteriores trabajos observamos que la lectura de los textos de temática musical insertados en los periódicos de las ciudades bajo dominio de los sublevados conduce a dos conclusiones: en primer lugar, a constatar la aparente contradicción que plantea la convivencia del sufrimiento implícito a una situación bélica con una notable oferta de ocio y espectáculos; en segundo, a apreciar la importancia del sonido, en su sentido más amplio, en la propaganda⁶⁷. Las narraciones de ambientes sonoros están muy presentes en las alharacas del discurso guerrero, en las soflamas destinadas a justificar y exaltar la guerra, a divulgar los mensajes que explican la nueva España, que comunican las novedades del estilo y el comportamiento, y que buscan elevar el ánimo en la retaguardia. Como consecuencia, la cualidad de discursos activos en el proceso de edificación de la nueva identidad colectiva y del aparato simbólico hizo necesaria la reflexión sobre los procedimientos que emplearon⁶⁸.

Las fuentes hemerográficas han sido ampliamente utilizadas por los estudios sobre la música durante la contienda. Se han documentado los procesos de apropiación de compositores, instrumentos y repertorios para el nuevo discurso oficial, así como la construcción de mitos y símbolos relacionados con la música⁶⁹. También han sido la fuente para analizar algunas constantes de la vida musical en la retaguardia⁷⁰. Aunque en unas primeras conclusiones podríamos afirmar que ni las obras ni los nombres de músicos ofrecieron novedades radicales respecto a los de preguerra, los eventos que

⁶⁶ SEVILLANO CALERO, Francisco. «La propaganda y la construcción de la cultura de guerra en España durante la Guerra Civil». *Studia Historica. Historia contemporánea*, XXI (2014), p. 225-237.

⁶⁷ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «“Elogio de la alegre retaguardia”: la música en la España de los sublevados durante la Guerra Civil». *Acta Musicologica*, 90 / 1 (2018), pp. 78-94.

⁶⁸ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «La música en la prensa de la España “nacional” durante la guerra civil española (1936-1939)». *Music Criticism 1900 – 1950*. Jordi Ballester and Germán Gan Quesada (eds.). Turnhout, Brepols, 2018, pp. 41-70.

⁶⁹ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «La música en la revista *Vértice*»... «El nacionalismo como eje de la política musical del primer gobierno regular de Franco (30 de enero de 1938-8 de agosto de 1939)». *Revista de musicología*, 18, núm. 1-2 (1995), pp. 247-274.

⁷⁰ Véanse, por ejemplo, los trabajos sobre Valladolid y Sevilla realizados por Nelly Álvarez González y Olimpia García López, ya citados.

formaron parte de la actividad musical se convirtieron, una vez transformados en críticas y crónicas musicales, en argumentos sobre los que se articuló la propaganda en torno a la «normalidad» de la vida cotidiana en la retaguardia, idea fundamental durante el conflicto tanto para el interior como para el exterior de la España franquista.

La prensa que se utilizará en los capítulos siguientes es la derivada de las distintas corrientes que apoyaron la sublevación: la falangista⁷¹ y la de tendencias monárquica y conservadora⁷², lo que permitirá observar la narración de las noticias musicales desde espacios ideológicos diversos. No obstante, como señala González Calleja, fue la prensa y la propaganda falangistas las que lograron en menos de un año construir una amplia cadena de periódicos de alcance nacional que llegó a «establecer un cuasi monopolio de la información y transformar al nacional-sindicalismo en la tendencia ideológica predominante en la zona rebelde»⁷³, de manera que cuantitativamente, nuestras fuentes más habituales serán las vinculadas a FET. Se han utilizado, entre otros, los fondos digitalizados de la Biblioteca Virtual de Andalucía donde se encuentran todos los números del diario granadino *Patria*, la Biblioteca digital del Fondo de la Diputación Foral de Bizkaia para *La Gaceta del Norte*, *El Diario Vasco* y *Unidad: diario de combate nacional-sindicalista*, y la Hemeroteca Digital del ABC de Sevilla.

Los textos de temática musical editados en periódicos de ciudades diversas – Granada, Sevilla, Bilbao, San Sebastián⁷⁴– podrán probar, en su caso, la existencia de singularidades locales, lo que nos permitirá observar realidades presuntamente contrastantes en función de su importancia estratégica, la cercanía al frente de batalla, y sus respectivas historias y tradiciones musicales. Con esta metodología comparativa queremos observar las posibles diferencias en las presentaciones e interpretaciones de acontecimientos o temas similares, aunque no hay que olvidar que toda la prensa estuvo sujeta a Falange, tanto desde el punto de vista de la censura como de los contenidos.

El libro se estructura en cinco capítulos: la música en los frentes de batalla; en calles y plazas al aire libre; en los teatros y salones; en las instituciones; finalmente, los

⁷¹ *Patria* de Granada; *El correo español*. *El pueblo vasco* de Bilbao; *Unidad* de San Sebastián.

⁷² ABC de Sevilla.

⁷³ GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo. «La prensa carlista y falangista durante la Segunda República y la Guerra Civil (1931-1937)». *El argonauta español*, IX (2012), s.p. <<http://argonauta.revues.org/819>> [consulta 28-04-2021].

⁷⁴ José Carlos Mainer señala que, precisamente, fue la pronta incorporación a la zona franquista de San Sebastián y Bilbao, con las grandes fábricas de papel de Guipúzcoa, las que aumentaron las posibilidades para la prensa en la España «nacional», que había decaído con la guerra: MAINER, José Carlos. *Años de vísperas*. La vida de la cultura en España (1931-1939). Madrid, Espasa Calpe, 2006, p. 195.

músicos como objetivos de depuración y apropiación. El priorizar los espacios como elementos articuladores del estudio no debe hacernos olvidar las tensiones que hicieron de ellos ámbitos en continua variación y movimiento. Un ejemplo es el de los cambios de situación de los frentes de batalla, su incidencia en las historias locales y, como consecuencia, en sus vidas musicales. Igualmente importante es considerar los posibles contrastes y colisiones entre las prácticas musicales impuestas por los vencedores tras la conquista de cada ciudad y la herencia republicana, un análisis que exigirá la elaboración de ejercicios comparativos. Otra línea de estudio que queda solo insinuada es la que indaga en la disparidad entre las políticas municipales y / o provinciales por un lado, y las emanadas por autoridades de rango nacional o gubernamental por otro. Una exploración más profunda debe dibujar no solo las particulares de la música en localidades e instituciones sino también abundantes espacios para las paradojas.

CAPÍTULO 1. MÚSICA EN LOS FRENTE

Enfrentarse a la muerte y practicar música parecen actividades contradictorias que, no obstante, compartieron espacios en las trincheras debido tanto a los largos periodos de inactividad como a la necesidad de mantener alta la moral de los contendientes.

Desde que Michael Seidman señalara la relevancia de estos paréntesis de calma durante la guerra civil¹, se sucedieron los análisis, la mayor parte centrados en el frente republicano, sobre temas tales como la actividad de bibliotecas ambulantes destinadas al aprendizaje de lectura y escritura, o el suministro de libros a los soldados². También se han analizado iniciativas de esta índole en el bando sublevado³ y, por otro lado, a través de la prensa falangista se pueden documentar algunos proyectos que se pusieron en marcha para fomentar la «vida cultural» en la «vanguardia» del ejército, como la universidad literaria que ofrecía cursos y lecciones de arte y cirugía en las líneas granadinas⁴. También el *ABC* de Sevilla informaba de los envíos de remesas de libros a los combatientes y los hospitales, así como de la existencia de una biblioteca circulante organizada por el periódico⁵.

Por lo que respecta a la vida musical en los frentes, las fuentes para su estudio proceden de diversos ámbitos. En no pocas ocasiones, la prensa de guerra aludió a prácticas musicales desplegadas en situaciones dispares, con formas y finalidades tan diversas como la propia tipología de los relatos periodísticos que dieron cuenta de ellas⁶. El músico Carlos Palacio, que colaboró en la *Colección de Canciones de Lucha* (Valencia, 1939) encargada por el Ministerio de Instrucción Pública de la República, escribía en 1938:

¹ SEIDMAN, Michael. «Frentes en calma de la guerra civil». *Historia social*, 27 (1997), pp. 37-59.

² REKALDE RODRÍGUEZ, Itziar. «La educación social en el frente durante la guerra civil. Una historia para no olvidar». *Revista Educación Social*, 17 (julio 2013); PERAL VEGA, Emilio. «“Altavoz del frente”: una experiencia multidisciplinar durante la Guerra Civil española». *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 13 / 3 (2012), pp. 234-249; FERNÁNDEZ SORIA, Juan Manuel. «Escuelas del frente, bibliotecas para soldados y alfabetización de trincheras». *Cultura escrita y sociedad*, 4 (2007), pp. 14-54; CALVO ALONSO-CORTÉS, Blanca y SALABERRÍA LIZARAZU, Ramón (coords.). *Catálogo de la Exposición Biblioteca en guerra*. Madrid, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, 2005.

³ BLANCO DOMINGO, Luis. «Libros como trincheras. El Servicio de Lecturas del Soldado de la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza durante la Guerra Civil (1936-1939)». *Revista General de Información y Documentación*, 27 / 2 (2017), pp. 433-470.

⁴ *Patria*, 13 de febrero de 1938, p. 11. En Madrid, en el frente republicano trabajaban las Milicias de la Cultura: *Crónica* (Madrid), 20 de febrero de 1938, p. 5.

⁵ «Los soldados del frente nos piden libros». *ABC*, 3 de abril de 1938, p. 17.

⁶ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «La música en la prensa de la España “nacional” durante la guerra civil española (1936-1939)». *Music Criticism 1900-1950*. Jordi Ballester and Germán Gan Quesada (eds.). Turnhout, Brepols, 2019, pp. 41-70.

Bien orientada, empleando hasta el máximo de sus posibilidades, dirigidas con acierto, la música puede ofrecer magníficos resultados en los frentes: bien el descanso de las tropas, en los días y días de monotonía que con frecuencia se suceden inactivos para el combatiente en la trinchera, o bien en el combate⁷.

Tales textos, como las fotografías que inmortalizaron los momentos de descanso⁸, narran y muestran una vida musical que, situada más allá de lo evidente en un contexto de guerra –himnos y bandas militares–, buscaba la cotidianidad perdida y la memoria de tiempos de paz a través del canto y los instrumentos populares, erigidos en centros de las relaciones sociales. A diferencia de las actividades con intervención musical organizadas por las autoridades, estas músicas sonaban a pesar de la guerra.

También los recuerdos y fuentes autobiográficas –para Oriol Riart «un pensamiento-sentimiento donde el redactor se dirige a sí mismo como base del conocimiento de la realidad global»⁹– confirman la variedad de las prácticas musicales a la que antes aludimos. Por ejemplo Federico Sopeña, movilizado por el ejército republicano, al reconstruir su propia historia mencionaba al comandante Dorado, que le «obligó a dar charlas tocando el piano para los soldados y me habló con entusiasmo de Turina»¹⁰.

La práctica de la música en los frentes fue un tema frecuente en la denominada «literatura de guerra». Edgar Neville, responsable del diseño de la propaganda que se difundía tras la ocupación de las ciudades por parte del ejército franquista, apelaba al contenido emocional compartido de las músicas populares para sugerir la cercanía entre los soldados de ambos frentes: los que luchaban cerca de la Ciudad Universitaria madrileña se sumergían en el silencio mientras que «subía el “fandango” o la “soleá” por el aire de España hasta que al quebrarse la pena en el último tercio, un ¡olé!, profundo y emocionado, brotaba de ambos lados de “la tierra de nadie”»¹¹. El director de cine utilizaba así la música como argumento para defender que la contienda fue un enfrentamiento entre hermanos que, desde el punto de vista popular, peleaban entre sí sin conocer los motivos. En su novela *El Frente de Madrid*, fabulaba con un locutor,

⁷ PALACIO, Carlos. «La música en el ejército». *Comisario*, 1 (septiembre 1938), p. 45.

⁸ [Fotografías]. AGMAV: Sig. F., 44, 16 / 16.

⁹ RIART ARNALOT, Oriol. «Diarios personales de combatientes como fuente para el estudio de la Guerra Civil española». *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 20 (2020), p. 218.

¹⁰ SOPEÑA, Federico. *Memorias de músicos*. Madrid, EPESA, 1971, p. 27.

¹¹ NEVILLE, Edgar. *Frente de Madrid*. Madrid, Asociación de Libreros de Lance de Madrid, 2013 (1ª ed. 1941), p. 22.

Trapé, que «armaba fiesta, en la que bailaba una rumba floreada, con Cacho Zabalza»¹². Como veremos, fue frecuente que en los textos escritos durante este periodo se identifique el folclore y el flamenco con la sencillez y el valor, mientras que los momentos y sentimientos de amor romántico quedaron asociados a repertorios como el de Chopin, interpretado en un salón burgués por la intrépida novia del héroe falangista que protagonizaba la narración¹³.

A pesar de tales fuentes, la bibliografía sobre música y guerra civil se ha detenido poco en experiencias como las anteriores. Incluso la relativa a los himnos y canciones patrióticas se ha interesado más por el propio repertorio que por las circunstancias y espacios de su interpretación. No obstante, determinados trabajos –por ejemplo sobre los brigadistas internacionales¹⁴– citan que las prácticas musicales en los frentes, en circunstancias marcadas por la monotonía y la necesidad de mantener alto el espíritu de los soldados, podían incluir «interpretaciones en vivo, recitales, radio, música grabada y dispuesta en potentes altavoces que también se dirigían a las líneas enemigas»¹⁵.

La variedad de las prácticas musicales obliga a establecer un criterio para su clasificación: diferenciaremos las «espontáneas», es decir, las que nacieron sencilla y francamente entre los propios implicados, de las que fueron «incitadas» u organizadas por las autoridades –visitas, festejos y celebraciones–. También conviene observar el uso de «artefactos», esto es, de aparatos reproductores y amplificadores del sonido –radio, discos y altavoces–. Finalmente, y dada la relevancia de las fuentes hemerográficas, analizaremos algunos ejemplos de las estrategias de comunicación seguidas por la prensa en las que la música sirvió de herramienta para transmitir a la población el heroísmo y la religiosidad de los combatientes.

1.1. PRÁCTICAS MUSICALES ESPONTÁNEAS / VISITAS, FESTEJOS Y CELEBRACIONES

Unos meses después de finalizar la guerra, en noviembre de 1939, se llevó a cabo el traslado de los restos de José Antonio Primo de Rivera desde Alicante al Escorial, una gran campaña de propaganda destinada a mitificar la figura del fundador de Falange y afirmar el liderato de Franco como sucesor. La revista *Radio Nacional* publicó un

¹² *Ibid.*, p. 27. Antonio Cacho Zabalza fue autor de *La Unión Militar Española*. Alicante, Egasa, 1940.

¹³ *Ibid.*, p. 58.

¹⁴ Véase: FISHER, Harry. *Camaradas (Relatos de un brigadista en la Guerra Civil Española)*. Madrid, Del Laberinto, 2006, p. 91 cit. en OSSA, *La música en la Guerra Civil Española...*, p. 118.

¹⁵ OSSA, *La Música en la Guerra Civil Española*, p. 118.

voluminoso número con reportajes fotográficos de diversos momentos de la ceremonia y artículos de los organizadores, máximas autoridades e intelectuales de Falange (Ramón Serrano Suñer, Rafael Sánchez Mazas, Agustín de Foxá, Dionisio Ridruejo, Nemesio Otaño) que explicaron el significado de los detalles del cortejo¹⁶. Sin embargo, el único texto anónimo del número, de carácter emotivo y subjetivo, no se detuvo en estos pormenores ni en las connotaciones ideológicas del magno acontecimiento por lo que, en el contexto de la publicación, ocupa un lugar aislado. El objetivo del autor fue transmitir recuerdos y emociones vividas en el frente de batalla, en las que el hastío ocupó un lugar importante. Su descripción –«en este mundo de las trincheras el tedio es el mayor de los enemigos»¹⁷– le lleva a explicar el alcance de la práctica musical espontánea y los muchos beneficios derivados de ella:

¡Jamás me olvidaré de aquel acordeón que todas las noches, mientras me enfriaban los huesos las horas heladas de mi guardia, me cantaba algún tango o algún aire popular con acento quejumbroso!. El acordeón sonaba, allá lejos, en otra posición, y su música llegaba a herirme, haciendo aflorar en mis recuerdos un haz de imágenes nostálgicas, llenas a la vez de temor y de esperanza.

La música ha sido siempre la compañera del soldado. En nuestra guerra última, todo el folklore regional de España se dio cita en las trincheras. Y allí oímos las saudosas canciones de Galicia, rezumantes de la pasión más profunda, al lado de la viril jota o del adusto canto de Castilla, o del cante jondo andaluz, con su quejido largo como una serpiente enroscada del alma.

El frente improvisó coros magníficos y enseñó a todos los hombres de España las canciones de las diferentes tierras de España¹⁸.

Imagen 1. “La radio en los frentes de guerra”. *Radio Nacional*, 57 (1939), p. 17.
BNE

El acordeón es el instrumento que mayor presencia alcanzó en las crónicas y relatos de las actividades musicales en los frentes, junto al canto coral y el folklore. En los años de guerra civil se había convertido en un «instrumento rural» empleado para «interpretar los bailes de moda y las danzas y bailes tradicionales»¹⁹. Presente en romerías y fiestas patronales, su utilización era generalizada en todas las regiones y, como señala Javier

¹⁶ *Radio Nacional*, 57 (1939).

¹⁷ «La radio en los frentes de guerra». *Radio Nacional*, 57 (1939), p. 17.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ RAMOS MARTÍNEZ, Javier. «El acordeón. Origen y evolución». *Revista de Folklore*, 173 (1995). <<https://acordeonesdumboa.es/ficheros/1420166929.pdf>> [consulta 01-05-2021].

Ramos Martínez, «se adaptó a la música tradicional haciendo audibles las melodías y sonos y tonadas heredadas de los mayores. Su presencia animaba las casas campesinas donde casi todos sus miembros lo sabían tocar y danzar a sus sonos»²⁰. Este carácter popular es el que presumiblemente aconsejó su inclusión en documentales de propaganda, como el que mostraba las aparentemente idílicas y tranquilas actividades cotidianas de los brigadistas internacionales prisioneros en los campos de concentración franquistas, mientras que como fondo musical se escucha *¿Dónde vas con mantón de Manila?*²¹. También aparece entre los brazos de los soldados fotografiados durante los espacios de ocio formando conjuntos instrumentales poco frecuentes, como el de un pequeño acordeón y una guitarra²², resultado de la reunión arbitraria de músicos o aficionados. La importancia de este tipo de prácticas musicales ha sido apuntada por musicólogos como Jillian Rogers quien, al estudiar el caso francés durante la Primera Guerra Mundial, apuntó que «alimentaron una clase de intimidad que ayudó no solo a romper barreras emocionales sino también a desarrollar relaciones familiares entre músicos»²³.

El recuerdo de los sonos nocturnos del acordeón durante las guardias apuntado en el texto anónimo antes citado sugiere la ejecución a solo, pero otras fuentes narran su empleo junto a la voz. El diario granadino *Patria* alabó los sonidos del que acompañaba al orfeón compuesto por combatientes navarros que interpretaban «jotas maravillosamente» y a la vez recitaban «números graciosísimos, todos llenos del encanto de la noble y españolísima Navarra»²⁴. Efectivamente, el medio generalizado para expresar musicalmente las emociones o el sosiego y buscar entretenimiento fue la voz, y si bien los géneros empleados fueron tan variados como la tipología de las prácticas, el folclore tuvo un protagonismo absoluto. De hecho, según algunos cronistas no solo se practicaba sino que recibía nuevas aportaciones al género. El periodista Antonio Covalada defendió la necesidad de publicar, concluida la guerra, «el rico anecdótico que los soldados nacionales han ido escribiendo», particularmente las

²⁰ *Ibidem*.

²¹ «Prisioneros de guerra». 1938. Productora: Departamento Nacional de Cinematografía. Director: Manuel Augusto García Viñolas. Ministerio de Cultura y Deporte <<https://www.youtube.com/watch?v=EA0WgoKWe3I>> [consulta 01-05-2021].

²² [Fotografías]. AGMAV: Sig. F., 44, 16 / 16.

²³ ROGERS, Jillian. «Ties That Bind: Music, Mourning, and the development of Intimacy and Alternative Kinship Networks in World War I-Era France». *Music and War from French Revolution to WWI*. Étienne Jardin (ed.). Turnhout, Brepols, 2016, pp. 416-417. Traducción propia.

²⁴ «El frente también cobija grandes artistas». *Patria*, 1 de febrero de 1938, p. 7.

coplas, «nuevos sumandos al folklore español»²⁵. Aparentemente ajeno a los discursos raciales que desde el siglo anterior lo habían vinculado con la tradición, este autor creyó observar en su práctica el símbolo de un supuesto carácter optimista de los españoles, poco citado en los textos escritos en torno a la música durante las décadas precedentes. Esta cualidad capacitaba a los soldados para jugarse la vida «sin darle la enorme dimensión de otros hombres de otros pueblos menos dispuestos al sacrificio que nosotros»²⁶.

La combinación de música y buen humor se puede apreciar en la revista *La Ametralladora*, que difundió textos «jocosos» enviados por los soldados²⁷ y se hizo eco de las letrillas adaptadas al coro «La lagarterana», de la zarzuela de Jacinto Guerrero *El huésped del sevillano*, publicadas en el *Diario de Huelva*²⁸. El mismo binomio se convirtió en herramienta para combatir el miedo tal y como reflejan algunas de las experiencias y recuerdos que el historiador Claudio Hernández reunió en su estudio sobre la vida cotidiana durante la guerra civil y el franquismo: «[...] saetas y villancicos enviados por soldados a la prensa [...] en los que se burlaban del enemigo, se reían de la muerte o se ponían de manifiesto los sentimientos de camaradería»²⁹. La unión de música e ingenio se utilizó con frecuencia en la propaganda para poner de manifiesto el arrojo de los soldados del ejército franquista y su superioridad respecto al enemigo. Lo hizo el propio Covalada para mostrar la valentía y despreocupación de los combatientes mientras participaban en una ofensiva: «Un gramófono de campaña, una radio y unos silbidos muy musicales no cesaron de tocar toda la música habida y por haber mientras los rojillos echaban lo que en jerga de campaña se llama la “cola”»³⁰. El empleo de la música en la contrapropaganda y los procedimientos de centonización han sido ya señalados por especialistas como Marco Antonio de la Ossa, que menciona que el intercambio verbal producido en ocasiones entre las trincheras de los distintos bandos incluía: «Poemas, canciones, consignas y gritos se repetían hasta la saciedad dirigidos hacia el otro bando a viva voz, bien empleando megáfonos»³¹ y, en este tránsito, se

²⁵ COVALEDA, Antonio. «Desde el frente. Cañonazos y música». *Patria*, 28 de junio de 1938, p. 4. El periodista granadino fue redactor jefe de *La Estafeta Literaria* y colaborador de *Mundo Hispánico* y diario *Pueblo*. En la década de los cincuenta ingresó en Radio Nacional, donde trabajó durante más de treinta años. «Necrológicas: Antonio Covalada, periodista». *El País*, 9 de octubre de 1996. <https://elpais.com/diario/1996/10/09/agenda/844812001_850215.html> [consulta 01-05-2021].

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *La Ametralladora*, 3 (1 de febrero de 1937), p. 4.

²⁸ «El buen humor de nuestros soldados». *La Ametralladora*, 3 (1 de febrero de 1937), p. 1.

²⁹ HERNÁNDEZ BURGOS, Claudio. *Franquismo a ras de suelo...*, pp. 71-72.

³⁰ COVALEDA, «Desde el frente. Cañonazos y música».

³¹ OSSA, *La Música en la Guerra Civil Española*, pp. 119.

aprendían canciones entonadas desde el otro frente para variarles las letras. El siguiente ejemplo ilustra el proceso de centonización de *Triniá*, una copla compuesta por Salvador Valverde, Rafael de León y Manuel López-Quiroga que había popularizado Miguel de Molina, que sirvió para celebrar la estancia en la Almería republicana del acorazado Jaime I en marzo de 1937:

Cuando empezó la guerra civil y con música de moda como era «La Triniá» se improvisaron algunas letras; recuerdo algunas:

Ya está aquí el Jaime primero
Con arrojo y valentía
Para hacerle una visita
A San Roque y Algeciras

Los marineros del Jaime
Hombres de buen corazón
Observaron en sus jefes
Que tenían un complot.

Era canalla vil y burguesa
Que a nuestra España
Le hacía traición
No sabían que iban
A bordo los defensores
De la nación

¡Viva la marinería!
Que viva el Jaime primero
Que mueran todos los fascistas
Que a España moros trajeron
Con toda la aviación

Jaime defiéndete ya
Y vete con tus hermanos
Te ayudarán nuestras tropas
Con grandes bombas de mano
Y por alto la aviación

¡Viva las tropas leales!
Y ¡Que muera! Que muera
Y que muera que muera
Que muera Queipo de Llano

El Jaime va por delante
Y Canarias por detrás
Se ha enterao Queipo de Llano
Que está Almería desalojá

Vaya lunes que nos dieron
Los bargaitos alemanes
Cañonean Almería
Porque no estaba aquí el Jaime³².

La nueva letra, otra contribución al cancionero de la guerra civil, sirve para relatar un acontecimiento de carácter local, transmitir las vivencias de los habitantes de las ciudades y alimentar la propaganda mediante el desprecio del contrario³³.

Las autoridades civiles y militares consideraron que la música era un medio privilegiado para garantizar el buen estado de ánimo de los contendientes durante los periodos de tranquilidad, por lo que organizaron visitas de instrumentistas a las trincheras e incluyeron las prácticas musicales en las celebraciones de festividades populares que allí se celebraron. Michael Seidman puso como ejemplo de «frentes en calma» aquellos que circundaban en 1937 la ciudad de Granada, en los que los «soldados de uno y otro bando intercambiaban periódicos, tabaco e información», los enemigos estaban «en buenos términos», y camaradas «de ambas partes entonaban canciones, se ponían apodos y se pasaban noticias de amigos comunes»³⁴. Durante la primera mitad del año siguiente se programaron actividades de distinto signo, todas ellas con participación de la música, entre las que destaca la visita del bandurrista Sáinz-Ferrer, que interpretó su repertorio ante los soldados. Los estudios sobre música y guerra aluden reiteradamente a la presencia de músicos e intérpretes en los frentes en las trincheras. Por ejemplo Annegret Fauser cita, entre otras, las del director André Kostelanetz y la soprano Lily Pons, que ejecutaron su música tan cerca de la línea del frente como pudieron durante la Segunda Guerra Mundial³⁵. La estancia de Sáinz-Ferrer entre los combatientes granadinos marcó el fin de su periplo por la ciudad. Durante los días anteriores había participado en conciertos ofrecidos en teatros y salones organizados por las instituciones de Falange y élites culturales de Granada. Su paso por los espacios e instituciones –Teatro Cervantes, Liceo artístico y literario– había sido narrado por la prensa que, mediante largos y elaborados reportajes, identificó su figura

³² PÉREZ BARCELÓ, Francisco. Archivo privado Gemma Pérez Zalduondo. Fecha: invierno 2015.

³³ Para un estudio de las canciones cantadas en ambos bandos, véase: DÍAZ VIANA, *Cancionero Popular de la guerra civil española...*

³⁴ 5 *Informacion*, 17 de agosto de 1937, 6, Servicio Histórico Militar (Ávila), ZR, a. 71, l. 1092, c. 11, cit. en SEIDMAN, «Frentes en calma de la guerra civil», p. 39.

³⁵ FAUSER, Annegret. *Sounds of War: Music in the United States during World War II*. New York, Oxford University Press, 2013, p. 47.

con la de los héroes³⁶. La presencia en entornos familiares e íntimos, como el de la fiesta que le ofrecieron camaradas y periodistas falangistas, había servido para remarcar su faceta más humana. Como colofón a su imparable actividad, el intérprete visitó el entorno más simbólico del momento, el frente de batalla situado cerca de los límites de la capital. *Patria* dedicó toda una página a informar de su visita a «las trincheras»³⁷, y la narración de esta última actuación de Sáinz-Ferrer en Granada supuso la culminación del proceso que lo transformó desde su cualidad de intérprete a ejemplo heroico y símbolo de dedicación a la causa falangista a través del arte. Su presencia en los espacios sociales y culturales de la ciudad sirvió a los propagandistas para difundir el significado que estos últimos asumían en la nueva situación³⁸.

Ese mismo año, la prensa narraba las celebraciones en el frente de la tradicional fiesta de La Cruz con un programa que incluía cucañas, concursos y una zambra³⁹. Como en la visita del bandurrista, la información pretendía transmitir sensación de «normalidad» y una política de asistencia continua a los soldados que desenvolvían su vida en situaciones heroicas, pero no exentas de alegría.

Fuentes de archivo ilustran retazos de otras iniciativas conducentes a proporcionar a los soldados cierto entretenimiento en periodos de inactividad: durante la primera fase de la guerra se organizaron teatros ambulantes con participación de músicos, que quedaron adscritos al Servicio de Prensa y Propaganda mediante la disposición, firmada en Zaragoza en junio de 1937:

Para el funcionamiento del Teatro ambulante de campaña organizado para ir a los frentes por orden superior, el Jefe de Estado Mayor ha autorizado que el personal que al respaldo se relaciona quede afecto al servicio de Prensa y Propaganda⁴⁰.

Los nombres de los integrantes del teatro figuran apuntados junto a su respectivo «Respaldo»: «José Antonio Álvarez (Sección de Información de Falange), Luis

³⁶ PÉREZ ZALDUONDO, «La música en la prensa de la España “nacional” durante la guerra civil española (1936-1939)», pp. 46-51.

³⁷ «El arte de la Falange en las trincheras. Nuestros camaradas, Sáinz-Ferrer y Alarcón, emisarios del Arte en las primeras líneas del frente granadino». *Patria*, 1 de febrero de 1938, p. 7.

³⁸ Véase la definición de «Representación social» de Guimelli, C. *La pensée sociale*. París PUF, 1999, p. 64, cit. en CHARAUDEAU, Patrick y MAINGUENEAU, Dominique. *Diccionario del análisis del discurso*. Buenos Aires, 2005, p. 504. Este autor definió el concepto en el marco de la psicología social en relación con su función: «interpretar la realidad que nos rodea manteniendo con ella relaciones de simbolización y por otra parte atribuyéndole significaciones».

³⁹ «La fiesta de La Cruz en el frente». *Patria*, 4 de mayo de 1938, p. 10.

⁴⁰ Oficio del Servicio de Información del 5º Cuerpo del Ejército (18 de junio de 1937). AGMAV: Sig. C. 3131 / 4.

Porredón (Compañía de Depósitos – Pontoneros), Plácido Domingo (Tren automóvil)». Este último había continuado interpretando zarzuelas durante la guerra civil, como *Sor Navarra* de Moreno Torroba. El nombre de Luis Porredón puebla las críticas de cine y teatro en los treinta y cuarenta. A ambos les esperaban florecientes carreras en la primera posguerra.

En definitiva, las noticias que mencionaban o describían prácticas musicales ayudaban a transmitir la idea de unos frentes idílicos en los que el heroísmo se identificaba con la sencillez, la alegría y la «normalidad»⁴¹.

Por su parte, las bandas de música militares también colaboraron con la misión de entretener a los soldados, como las de distintos regimientos de infantería que marcharon a Zaragoza en agosto de 1938 con «el objeto de poder dar a la tropa ocasión de esparcimiento y distracción en momentos que la actividad de las operaciones lo permitan»⁴².

Frente a situaciones en las que las prácticas musicales de retaguardia se desplazaban a los frentes, hubo otras celebraciones, organizadas dentro de los propios batallones, cuyo significado se enraíza en los sentimientos identitarios propios de las unidades militares, además de extender la ideología del nacionalcatolicismo entre los soldados. Así, el *Programa de Festejos en honor de la Inmaculada Concepción de María Santísima en el Cerro de Los Ángeles* muestra con todo detalle los festejos celebrados el 8 de diciembre de 1937 en el Batallón de Voluntarios de Toledo. Llama la atención la excelente calidad del papel del folleto, la policromía de la foto de Franco en la portada y del grabado de la Virgen del Arma de Infantería en la contraportada. Todo ello conforma un lujoso díptico, acorde con la múltiple y profunda significación de la conmemoración: la de la Inmaculada Concepción, Patrona de la Infantería desde finales del siglo XIX, fue la primera de las festividades religiosas restauradas por el calendario oficial franquista con «un carácter fuertemente restauracionista y contrarrevolucionario»⁴³. Zira Box apunta que esta celebración durante la guerra «suponía la reafirmación de los favorables designios que la Virgen tenía preparados para los soldados *nacionales*» (*sic*)⁴⁴. La historia del Batallón y su actividad durante los

⁴¹ SAMPELAYO, Juan. «Libros en la vanguardia y en la retaguardia». *El Diario Vasco*, 23 de abril de 1939, p. 3. «La fiesta de La Cruz en el frente». *Patria*, 4 de mayo de 1938, p. 10.

⁴² Oficio del Jefe de la Sección del Ejército del Norte al Ministro de Defensa Nacional en Burgos. Firma: Comandante de Estado Mayor. Fecha: 8 de agosto de 1938. Lugar: Zaragoza. AGMAV: Caja núm. 34.629, carpeta núm. 2.

⁴³ BOX, Zira. *España, año cero: La construcción simbólica del franquismo...*, p. 202.

⁴⁴ *Ibidem*.

primeros meses de guerra suman nuevos significados al evento: el origen de la propia Academia Militar toledana, fue creado tras y contra la ocupación francesa en 1808 en honor de la Universidad de la capital⁴⁵. En cuanto al espacio, el Cerro de los Ángeles fue uno de los lugares icónicos de la guerra civil española. Considerado como el centro geográfico de la Península, en enero de 1937 el ejército republicano, al mando de Líster, lo había conquistado, aunque la contraofensiva de Franco fue rápida. Desde este lugar se procedió al continuo asedio de Madrid hasta el fin de la guerra. Estas cualidades simbólicas y circunstancias contribuyen a explicar la singularidad de las celebraciones en honor a su Patrona en 1937, y el valor que adquirieron en ese momento. Con un claro sentido popular y religioso, intervinieron los soldados en concursos de baile y cante, el Orfeón en la Misa, y el Cuadro Artístico del Batallón:

- el día 7, tras la Misa y las cucañas y otros juegos, «Concurso de jotas y cante flamenco, alusivos al Movimiento. Premio: 10 ptas.»
- el día 8, festivo, tras las celebraciones religiosas, «El Orfeón del batallón cantará la *Misa* de Perosi *Te Deum laudamus* a dos voces, y una plegaria a María Inmaculada»; por la tarde, «Sainete en un acto *Pulmonía Doble*, por el Cuadro Artístico del Batallón». Tras concursos, chistes y pasatiempos, «Recitación, música de poesías a dúo. Cante y baile de jotas, con premios en metálico».
- el día 9, celebración de la *Misa de Requiem*⁴⁶.

- *Imagen 2. Programa de Festejos en honor de la Inmaculada Concepción de María Santísima en el Cerro de Los Ángeles. AGA Sig. (03) 49.1 Caja 21 / 1359.*

Como se puede apreciar, la jota y el flamenco fueron, junto a la música religiosa, los protagonistas sonoros de la celebración. Tanto cantada como bailada, la jota es un género musical muy extendido por la geografía española. Por lo que respecta al flamenco, cabe suponer la nutrida presencia de soldados oriundos del sur y levante de la Península. El carácter popular de estos repertorios y el protagonismo de los que los

⁴⁵ MIRANDA CALVO, José. «La Universidad de Toledo en 1808: el Batallón de Voluntarios Universitario y la 1ª Academia Militar». *Militaria, Revista de Cultura Militar*, 1 (1989), pp. 39-56.

⁴⁶ *Programa de Festejos en honor de la Inmaculada Concepción de María Santísima en el Cerro de Los Ángeles*. AGA: Sig. (03) 49.1 Caja 21 / 1359. En el volumen dedicado a Radio Nacional durante los primeros meses de guerra, cuya sede se ubicó en Salamanca, se explica el homenaje de la ciudad, el 14 de septiembre de 1937, a la Marina Nacional y su retransmisión. Se menciona la interpretación del *Himno del Buque Galatea* (la popular polka *Beer Barrel* del compositor checo Jaromír Vejvoda), adaptado durante la guerra por Bartolomé Alonso: *Guerra Civil y Radio Nacional. Salamanca 1936-1938*. Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión. RTVE, 2006, p. 224.

practicaron coincide con los del sainete, plagado de situaciones cómicas y representado igualmente por miembros del Batallón. *Pulmonía Doble* fue escrito en 1919 por el polifacético Ramón López Montenegro⁴⁷ y Ramón Peña, cuyas interpretaciones en los años veinte, algunas de ellas en ámbitos militares, quedan documentadas en la bibliografía⁴⁸.

La mención a la obra de Lorenzo Perosi (1872-1956) es una de las escasas concreciones de partituras de música religiosa e incluso «clásica» o de concierto en las trincheras, aunque es seguro, como veremos posteriormente, que otras partituras igualmente conocidas ayudaron a avivar los sentimientos católicos de los soldados y «resaltar los valores religiosos de la España por la que se luchaba»⁴⁹. Protagonista de la reforma cecilianista en Italia, la música de este clérigo y compositor italiano especializado en música sacra fue conocida e interpretada internacionalmente en las primeras décadas del siglo XX, y formó parte de los fondos musicales de los archivos de los centros religiosos españoles⁵⁰.

1.2. ARTEFACTOS SONOROS

El procedimiento para la instalación y alguno de los usos de los altavoces en las trincheras se observan en las imágenes reproducidas en el número 15 del *Noticiero español*. En ellas, un grupo de soldados dispone estos artefactos frente a las líneas enemigas mientras una voz en *off* exhorta a los republicanos a la rendición y al tránsito a las líneas de los sublevados, al tiempo que promete el perdón⁵¹.

⁴⁷ PALACIOS REMONDO, Jesús. «Ramón López Montenegro y de Frías Salazar. Un ilustre "riojano" nacido en Salamanca». *Graccurreis: Revista de estudios alfareños*, 30 (2019), pp. 197-230.

⁴⁸ GONZÁLEZ-BLANCH ROCA, Paloma. *El teatro en Segovia (1918-1936)*. Tesis Doctoral [dirigida por José Romera Castillo]. Universidad Nacional de Educación a distancia, 2004, pp. 153, 191, 342, 362, 399, 483, 495, 718, 719, 1199, 1219; MARTÍNEZ LÓPEZ, María Isabel. «La cartelera teatral en Logroño: 1936-1939» *Revista Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, 5 (2007), p. 119; LINARES VALCÁRCCEL, Francisco. *Representaciones teatrales en Albacete (1901-1923). Cartelera, compañías y valoración*. Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel», 1999, pp. 197, 325. Para la constitución de las Oficinas Militares de Prensa y Propaganda y la Delegación de Estado para Prensa y Propaganda, véase: HERNÁNDEZ-FRANCÉS LEÓN, Belma y JUSTO ÁLVAREZ, Rubén. «¡Atención, Madrid! Edgar Neville en la Compañía de Radio y Propaganda del frente de Madrid a través de sus diarios». *Área abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 20 / 3 (2020), pp. 278-283.

⁴⁹ BOX, España, año cero: *La construcción simbólica del franquismo*, pp. 205-206.

⁵⁰ Véase: LÓPEZ FERNÁNDEZ, Miguel. *La aplicación del «motu proprio» sobre música sagrada de Pío X en la archidiócesis de Sevilla (1903-1910): gestión institucional y conflictos identitarios*. Tesis Doctoral [dirigida por Gemma Pérez Zalduondo]. Universidad de Granada, 2014, pp. 698-700.

⁵¹ *Noticiero español*, núm. 15 (1939).

< <https://www.youtube.com/watch?v=y7FPRQ5hLvU> > [consulta 01-05-2021].

Algunos documentos de archivo ilustran gestiones relativas a los movimientos, funcionamiento y empleo de los altavoces. Por ejemplo, un oficio de 6 de mayo 1937 firmado en el cuartel de Salamanca con sello de Intervención Militar, ordenaba a Prensa y Propaganda, con sede en el Palacio Anaya de la misma ciudad, la transmisión de un telegrama a Toledo para que se enviase un coche con tales artilugios⁵². Otra comunicación, esta del mes de agosto, emitida desde el Cuartel General de Franco –en concreto desde la Jefatura de Transmisiones del Ejército– al Delegado de Estado para Prensa y Propaganda, parece confirmar el valor referencial de la experiencia alemana en la utilización de este tipo de recursos: «no hay inconveniente en que V.I. pida la autorización para que el Alférez Honorario D. Tomás Rubio se traslade a Alemania para presenciar en la casa Lorenz de Berlín el montaje de altavoces sobre camión»⁵³. En el mes de abril del mismo año, Manuel Arias Paz, el nuevo Delegado de Prensa y Propaganda, había creado una compañía especializada para atender la propaganda en los frentes cuyo servicio, según explicó el Jefe de Transmisiones del Ejército del Norte al Cuartel General de Franco en septiembre de 1938, era:

[...] hablado por sus locutores en zonas de vanguardia y zonas ocupadas por medio de sus equipos móviles de altavoces y sus estaciones de radio para zona propia, enemiga y extranjera; escrito por lanzar mensajes y cohetes que con alcance de más de un kilómetro llevan hasta ochocientas octavillas cada uno [...], música, himnos, limpieza de propaganda roja, etc. Nada se decía sin estar previamente escrito y autorizado⁵⁴.

Los informes sobre la «labor desarrollada por los Equipos de Altavoces de trinchera y móviles» de la 3ª Compañía de Radiodifusión y Propaganda, remitidos desde Castellón al General Jefe del ejército de Levante en 1939, detallan algunos de los usos de dichos aparatos. En los primeros días de enero, los sonidos amplificados emitidos desde el Equipo número 13 se destinaron preferentemente a los combatientes del bando republicano, situados a una distancia de 150 o 200 metros. Las comunicaciones lanzadas desde el ejército sublevado eran de «incitación a la rebelión», «alocución sobre la incompetencia de los mandos rojos», arengas de Franco, noticiarios sobre la situación internacional, e información relativa a la guerra. Los informes apuntan también las

⁵² Oficio de 6 de mayo de 1937. AGA: Sig. (03) 49.1 Caja 21 / 1358.

⁵³ Contestación comunicación núm. 762 –Ref. (18 de agosto de 1937). AGA: Sig. (03) 49.1 Caja 21 / 1358. Firma: Teniente Coronel de Ingenieros en Salamanca.

⁵⁴ AGMAV, C. 2345, Legajo 87, carp. 68, doc. 73, cit. en HERNÁNDEZ-FRANCÉS LEÓN y JUSTO ÁLVAREZ, «¡Atención, Madrid!...», p. 281.

reacciones de los soldados ante la contrapropaganda —«[...] con fuego de fusil poco vivo»; «[...] con fuego de fusil, escuchando, en cambio el Parte con gran atención»— o la ausencia de ella —«no se apreció reacción en el enemigo»⁵⁵—. La noche de Reyes, tras la emisión del Parte y los consabidos mensajes destinados a socavar la moral del ejército republicano, «el enemigo reaccionó con fuego de ametralladora en ráfagas, y más tarde intentaron hablar varios milicianos por diversos puntos de Sector, sin conseguir hacerse oír». En otro documento se pormenoriza que el 6 de enero «se pasó a nuestras líneas un soldado enemigo, que manifestó oírse bien las emisiones»⁵⁶. Por lo que respecta a la emisión de música a través de altavoces, las noticias son siempre escasas: el Equipo de la Tercera Compañía de Radiodifusión y Propaganda informó de la «Emisión de discos de música» en los primeros días de enero de 1939, pero dicha anotación se debió a que la misma fue interrumpida debido a «interferencias breves»⁵⁷, por lo que se puede deducir que esta práctica fue habitual y, por ello, no era necesario mencionarla en las memorias remitidas al General Jefe.

Es bien conocida la importancia de la radio en la propaganda durante la guerra civil. Su empleo fue igualmente útil en los frentes. A partir de diciembre de 1936, las Oficinas de Prensa y Propaganda dependientes de los Servicios de Información constituidas en todas las unidades militares hasta el nivel de división dispusieron de una Sección de Radio. Debían ocuparse, entre otras tareas, de que los soldados pudiesen «escuchar alguna estación de la red de las emisoras del Movimiento»⁵⁸. De hecho, el anónimo combatiente que relató sus experiencias para la revista *Radio Nacional* en 1939, asoció los estados de ánimo —esperanza y tristeza— que había sentido en las trincheras con las emisiones radiofónicas:

⁵⁵ Informe. Regimiento de Transmisiones. 3ª Compañía de Radiodifusión y Propaganda, núm. 354. (17-01-1939). AGMAV: Sig. C. 1202 / 8, 11, 12, 13. Firma: Tercera Compañía de Radiodifusión y Propaganda, Castellón de la Plana. Dirigido al General Jefe del Ejército de Levante.

⁵⁶ *Ibid.* AGMAV: Sig. C. 1202 / 7, 18.

⁵⁷ Informe. Regimiento de Transmisiones. 3ª Compañía de Radiodifusión y Propaganda, núm. 354. (17-01-1939). AGMAV: Sig. C. 1202 / 8, 11, 12, 13. Firma: Tercera Compañía de Radiodifusión y Propaganda, Castellón de la Plana. Dirigido al General Jefe del Ejército de Levante.

⁵⁸ DIEZ, Emeterio. «La censura radiofónica en la España nacional (1936-1939)»..., p. 110. En noviembre de 1936 la Delegación de Prensa y Propaganda nombraba «Jefe de los Servicios de Prensa y Propaganda en el frente de Madrid y Representante del Servicio de Transmisiones del Ejército en los de Radio difusión de Madrid, al Capitán de Ingenieros D. José Arteaga, Jefe de la Compañía de Propaganda-Radio en los frentes»: Oficio Ref. 967 del Delegado de Prensa y Propaganda al Ilmo. Sr. Teniente Coronel Jefe de la Columna de Oren y Policía de Madrid. Fecha: 20 de noviembre de 1937. AGA: Sig. (03) 48.01 Caja 21 / 320.

¿Y la radio?... Nosotros dispusimos en el frente de un pequeño aparato de radio alimentado por acumuladores. Todas las noches, poco antes del oírse el parte oficial de guerra, nos reuníamos en la chabola del capitán en torno de aquel receptor diminuto que nos traía la voz de las últimas victorias conseguidas. En el mundo de las trincheras –tan próximo y tan distante del otro mundo– la radio era algo así como el cordón umbilical que nos unía con la retaguardia. Aquella noche, enmantada en nieve, de fin de año, en que el receptor no quiso sonar más, recuerdo que pusimos todos un ceño de tristeza⁵⁹.

Altavoces y radio tuvieron un papel estelar en la propaganda dirigida a las retaguardias de las ciudades y pueblos tomadas por el ejército *nacional*. Desde enero de 1938 un organismo específico, Propaganda en los Frentes, fue el encargo de dirigir «una organización de locutores de campaña y de equipos motorizados, a quienes correspondía la primera propaganda cuando las tropas avanzaban ocupando nuevas localidades»⁶⁰. A través de los informes redactados en los frentes podemos conocer que, durante la entrada del General Varela en el pueblo turolense de Saldón, se transmitió música militar y de otros géneros no detallados para acompañar los «entrefiletos» de la contrapropaganda, y que en Calomarde y otros municipios se difundieron las emisiones de Radio Nacional⁶¹. Un informe redactado desde Prensa y Propaganda en 1937 describe la utilización de altavoces y emisoras prevista tras una ocupación de la capital de España que todavía habría de esperar dos años: «En el momento de la entrada de nuestras fuerzas en Madrid, montará con toda rapidez diez equipos de altavoces en los lugares estratégicos de la población, especialmente los más populosos, para que reproduzcan las emisiones de las Radios nacionales que en el momento sean más adecuadas»⁶². A medida que se consolidaba la victoria de los sublevados, ambos tipos de artefactos contribuyeron a conformar el paisaje sonoro de la afirmación del poder y los procesos de ideologización. Por ejemplo, en Sevilla radio y altavoces propagaron

⁵⁹ «La radio en los frentes de guerra». *Radio Nacional*, 57 (1939), p. 17.

⁶⁰ RIDRUEJO, Dionisio. *Casi unas memorias*. Barcelona, Planeta, 1976, p. 132. El organismo dependía de la Jefatura de Propaganda.

⁶¹ Informe. Regimiento de Transmisiones. 3ª Compañía de Radiodifusión y Propaganda, núm. 354. (17-01-1939). AGMAV: Sig. C. 1202, 7 / 29. Firma: Tercera Compañía de Radiodifusión y Propaganda, Castellón de la Plana. Dirigido al General Jefe del Ejército de Levante. El encargado de tales transmisiones fue el equipo móvil 1-2.

⁶² Oficio Ref. 967 del Delegado de Prensa y Propaganda al Sr. Capitán de la Compañía de Radio Propaganda en el Frente de Madrid. Palacio Valderas. Leganés. Fecha: 20 de noviembre de 1937. AGA: Sig. (03) 48.01 Caja 21 / 320.

himnos y canciones lusas como manifestación del hermanamiento con el régimen dictatorial portugués⁶³.

El propio Edgar Neville reflejó el uso de la música para envolver los mensajes de la propaganda:

- Ahora tienen su altavoz por aquí cerca; lo van corriendo de sitio. Al poco tiempo comenzó la emisión nacional; se leyó el parte de Salamanca y demás noticias del día. Después venían discos de música y entre disco y disco, unas frases cortas con la doctrina del Movimiento⁶⁴.

Las fuentes de archivo han contribuido a reconstruir algunas técnicas para la adquisición de discos por parte de la Delegación de Prensa y Propaganda con el fin de ser reproducidos en la emisora nacional. Como en el caso de los altavoces y la radio, se utilizaban tanto para el entretenimiento como para «arropar» los mensajes propagandísticos e ideológicos destinados a las poblaciones recién conquistadas. De nuevo, los documentos encontrados son sumamente fragmentarios –un telegrama que, con el sello de Intervención Militar de Salamanca, interrogaba a la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda sobre la presencia en San Sebastián del «Equipo Impresión Discos Columbia» en octubre de 1937⁶⁵– pero las fotografías muestran la existencia de aparatos reproductores entre los combatientes⁶⁶ cuyo sonido, podemos deducir, sería amplificado mediante altavoces. De hecho, la prensa granadina informaba del envío de discos al frente, reclamados por la Cuarta Compañía de Telégrafos⁶⁷.

El uso combinado de los tres medios –altavoces, radio y discos– y un compendio de los usos anotados hasta aquí coinciden con los descritos por Edgar Neville en su mencionada novela cuando Javier, el protagonista, buscaba desde las trincheras la discusión con el adversario mediante un megáfono, una vez que en la radio habían finalizado tanto el parte emitido desde Salamanca como los «discos de música», entre los cuales se insertaban frases cortas con la doctrina del Movimiento⁶⁸.

⁶³ PENA RODRÍGUEZ, Alberto. *El Estado Novo de Oliveira Salazar y la Guerra Civil española: información, prensa y propaganda (1936-1939)*. Tesis Doctoral [dirigida por Alejandro Pizarroso Quintero]. Universidad Complutense de Madrid, 1997, p. 442.

⁶⁴ NEVILLE, Edgar. «Frente de Madrid». *Cuentos completos y relatos rescatados*. Madrid, Reino de Cordelia, 2018, p. 297, cit. en HERNÁNDEZ-FRANCÉS LEÓN y JUSTO ÁLVAREZ. «¡Atención, Madrid!...», p. 287.

⁶⁵ Telegrama de 20 de octubre de 1937. AGA: Sig. (03) 49.1 Caja 21 / 1358.

⁶⁶ [Fotografías]. AGMAV: Sig. F., 43, 13 / 13.

⁶⁷ *Patria*, 27 de enero de 1938, p. 2

⁶⁸ NEVILLE, *Frente de Madrid*, p. 68.

1.3. MÚSICA, RELIGIOSIDAD Y PROPAGANDA DESDE EL FRENTE

Sabido es que la música ha servido secularmente para expresar la emoción religiosa en general y en los rituales asociados a la muerte en particular. No obstante, el papel de la música sacra en este tipo de ceremonias durante la guerra civil, en plena conformación del aparato simbólico franquista, se amplió para dotarlas de una significación múltiple. Ejemplo de ello fue la importancia que se atribuyó a la dimensión sonora de las solemnidades religiosas que precedieron a la incorporación a la batalla del crucero «Baleares» poco antes de su hundimiento a manos del ejército republicano, uno de los sucesos emblemáticos de la contienda. Considerado uno de los buques insignia de la marina nacional, el crucero fue abatido el 6 de marzo de 1938 en aguas baleares. Dejó más de 800 víctimas y 435 rescatados gracias a la ayuda de buques británicos. Había sido requisado junto al «Canarias», de similares características, tras la sublevación y después de haber participado en diversas acciones republicanas, particularmente en el sur de la Península⁶⁹.

La consternación causada por esta catástrofe en el bando nacional fue enorme. Dadas la importancia y profundidad del impacto, la noticia se orientó a favor del ejército franquista e interpretó como una parte más de la gesta y la heroicidad que la propaganda atribuía a los sublevados. La orientación religiosa de la campaña en torno al «Baleares» había comenzado, no obstante, unos meses antes del trágico episodio. Entre los reportajes, entrefiletos y notas de prensa redactados por el Departamento de Prensa a finales 1938, unos folios mecanografiados –«Con la Escuadra. Un domingo en el “Baleares”»⁷⁰– narran con un lenguaje muy periodístico la vida de un domingo en el buque, en pleno frente de batalla. Tras glosar las hazañas de sus hombres, el redactor, en tanto que observador de los hechos, relata el ambiente, contexto y sonidos de la misa, acto central y culmen del día:

Un violín ataca las notas del *Ave María* de Schubert. Las voces de un armonium se le une para acompañar los «Kyries» y el «Agnus Dei» que canta un reducido coro (porque aquí no falta nada). Pero la emoción sube de punto cuando, al alzar, la banda ejecuta la «Marcha Nacional» y cuando después todos los circunstantes entonan al unísono el Himno

⁶⁹ MARTÍNEZ-BRETÓN, Juan Antonio. «*El crucero Baleares*», un caso atípico de la censura franquista. Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-crucero-baleares-un-caso-atipico-de-la-censura-franquista--0/html/ffa01832-82b1-11df-acc7-002185ce6064_9.html> [consulta 01-05-2021].

⁷⁰ «Con la Escuadra. Un domingo en el “Baleares”». [Carpeta Reportajes – enero. 1938 – 4352]. (23-01-1938). AGA: Sig. (03) 49.1 Caja 21 / 1460. En azul y a mano está apuntado «Regionales», posiblemente para su envío a los periódicos de tirada regional.

eucarístico «¡Gloria a Cristo Jesús!», claman mil voces viriles y sobre las olas rueda la invocación a la naturaleza: «¡Cielos y tierra, bendecid al Señor!». Es todo el acento de estos cánticos, oídos aquí⁷¹.

- Imagen 3. AGA: Sig. (03) 49.1 Caja 21 / 1460. «Con la Escuadra. Un domingo en el “Baleares”». [Carpeta Reportajes – enero. 1938 – 4352]. (23-01-1938).

El misticismo y la grandeza heroica de los soldados quedaban simbolizados en una ceremonia que alcanzaba solemnidad y profundidad gracias a elementos vinculados al rito y la práctica de la música católica: el órgano y el coro, y la extendida obra de Schubert asociada a ceremonias religiosas. El canto conjunto de la comunidad se alzó sobre el conocidísimo himno eucarístico de Ignacio Busca de Sagastizábal⁷², en español, con el que el narrador culminó y enfatizó el sentido eminentemente católico de la ceremonia, aunque la identificación entre religión y patria ya había quedado de manifiesto con la interpretación del himno nacional durante la eucaristía. El sentido religioso de la misión encomendada a los combatientes, que la música había colaborado a sentir y transmitir, los elevaba a la categoría de mártires incluso antes del desgraciado final del crucero, que no llegó hasta dos meses después.

En definitiva, la participación de la música en esta estrategia contribuyó de manera determinante a construir la imagen heroica de los hombres del crucero dotándoles de un profundo sentido religioso que los elevó al rango de mártires.

Glosar este episodio de la guerra fue el objetivo de una película, *El crucero Baleares*, dirigida en 1940 por Enrique del Campo con música de Manuel L. Quiroga⁷³. La única alusión a la banda sonora que podemos leer en el resumen del guion vuelve a ser extraordinariamente significativa, aunque en este caso sirve para enfatizar el sentimiento patriótico por encima del religioso: tras el torpedeo de la armada enemiga y «bajo las primeras luces del día, los marinos, formados en cubierta y con las gorras en alto, cantan el *Cara al sol*; el Baleares y sus hombres desaparecen bajo las aguas»⁷⁴. La

⁷¹ *Ibid.*, p. 9.

⁷² Ignacio Busca de Sagastizábal (1868-1959) fue organista y compositor. La composición del himno *Cantemos al amor de los cantares* en 1911 para el XXII Congreso eucarístico internacional celebrado en Madrid, le dio gran celebridad. <<http://datos.bne.es/obra/XX3008808.html?version=XX3008808lat>> [consulta 01-05-2021].

⁷³ Pese a ser rodada bajo la supervisión del Ministerio de Marina, *El crucero Baleares*, film destinado a glosar la gesta del navío, nunca llegó a estrenarse. Juan Antonio Martínez-Bretón señala que, si bien reflejaba «la gallardía de los hombres de bien. Fieles soldados de la patria al servicio de la causa nacional», el Ministerio habría considerado que no alcanzaba a reflejar la profundidad y el drama del sacrificio de la armada: MARTÍNEZ-BRETÓN, «*El crucero Baleares*».

⁷⁴ FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *La guerra de España y el cine*, vol. II. Madrid, Editora Nacional, 1972, pp. 553-554, cit. en *Ibidem*.

sustitución del himno eucarístico o su desplazamiento del momento culmen final a favor del de Falange simboliza y representa el triunfo de la religión «patriótica» del partido totalitario sobre la católica, cuya centralidad fue defendida por una parte de las fuerzas que sustentaron la sublevación. La dicotomía entre la narración de 1938 y la película rodada dos años después muestra la tensión entre las corrientes ideológicas que pugnaron por el poder y la construcción simbólica durante la guerra.

La suma de ambos sentimientos –religioso y místico; patriótico y falangista– fue, como veremos en los siguientes capítulos, cualidad esencial en los procesos de construcción de símbolos del heroísmo edificados en torno a compositores e intérpretes.

CAPÍTULO 2. Sonido y música al aire libre

La conciencia del poder de los elementos sonoros en la propaganda aparece claramente formulada en los textos redactados durante la guerra. Sirva de ejemplo la manera en que los utiliza la escritora falangista Concha Espina para contrastar el mundo de las tinieblas de la zona republicana, envuelto en tragedia, maldad, muerte y silencio, con la luminosidad emergida súbitamente tras la «liberación»: «En el espacio donde hoy mismo flotaban las blasfemias y maldiciones, vibran las alabanzas y los hurras cristianos». Todos los sentidos se reunían para la expresión de la alegría: los sones del *Himno Nacional* y del *Cara al sol*, «siempre emotivos y profundos», surgían junto a las «banderas victoriosas», mientras que «un delicioso perfume de rosales nos abrigaba el ánimo con la sugestión íntima del cantar»¹. Las risas coincidían con «Canciones militares, sanas y varoniles, ajenas a las amenazas y al odio» y el repicar alegre de las campanas, «hasta ayer al servicio del Frente Popular para reclamo de los suyos»². Al otro lado, todavía republicano, el mundo sonoro era, para la escritora, el que componían los cañones y el eco de la batalla.

Precisamente, la finalidad de este capítulo es analizar el paisaje sonoro³ de los espacios urbanos durante la guerra civil, prestaremos atención tanto al repertorio que nutrió las prácticas musicales que tuvieron lugar en calles y plazas como al resto de componentes que dibujaron la dimensión sonora de los eventos. Se trata de una perspectiva que ha mostrado su eficacia para estudiar las interconexiones entre las relaciones de poder y el espacio urbano durante la Alemania nazi⁴. Además, vamos a utilizar marcos teóricos provenientes de dos enfoques historiográficos de carácter interdisciplinar a los que ya nos hemos referido en la Introducción: el de la historia cultural, que considera la música como parte del aparato simbólico, y los estudios sobre

¹ ESPINA, Concha. *Esclavitud y Libertad. Diario de una prisionera*. Valladolid, Ediciones Reconquista, 1938, pp. 251-252.

² *Ibid.*, p. 254 y 258.

³ Entendemos paisaje sonoro como «la suma de las distintas fuentes sonoras que lo componen independientemente de su número y origen, bien sean de procedencia natural o artificial» según la definición de: SÁNCHEZ CID, Manuel, PUEO, Basilio y SAN MARTÍN PASCAL, M^a Ángeles. «Paisaje sonoro: un patrimonio cultural inmaterial desconocido». *Actas ICONO* 14, núm. 8. (II Congreso Internacional Sociedad Digital, octubre 2011), pp. 4-5. Los mismos autores han definido «fuente sonora» como «cualquier elemento generador de sonido ya sea natural o artificial». *Ibid.*, pp. 4-5

⁴ «[...] the soundscape can be studied to gain insights into social organization, power relations and interactions with urban space»: BIRDSALL, Carolyn. *Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012, p. 12.

sociabilidad. Las situaciones a las que nos referiremos en las próximas páginas están comprendidas en la clasificación realizada por Elena Maza: «espacios de sociabilidad informal» –veladas, tertulias–; «prácticas espontáneas» –calles, paseos y plazas–; las relaciones interpersonales «derivadas de componentes de afinidad y gusto» –en iglesias, cafés y tabernas–; las «relaciones de masa rituales con predeterminación y calendario fijo» –fiestas, conmemoraciones, procesiones–, y en «todo lo concerniente al mundo del ocio y las nuevas industrias culturales» –espectáculos de masas y actividades vinculadas al «ejercicio práctico de la acción colectiva» como mítines y desfiles⁵.

Hemos diferenciado distintas tipologías de eventos que tuvieron como escenario las ciudades ocupadas por el ejército franquista. Si tomamos como referencia los organizadores, es posible distinguir los patrocinados por instituciones –públicas o privadas– con finalidades específicamente relacionadas con el conflicto –festivales, celebraciones, homenajes y conciertos benéficos– de la oferta vinculada a las prácticas de ocio. Aunque en principio podríamos atribuir a estas últimas cierta independencia respecto a las circunstancias bélicas, la censura, el control, las normas relativas a la interpretación de himnos y el propio contexto son factores que «contaminaron» e impregnaron de sesgos ideológicos y propagandísticos los espectáculos destinados al entretenimiento y, como consecuencia, los relacionan igualmente con la contienda.

Si bien todos los acontecimientos con participación musical formaron parte de la denominada cultura de guerra, que tuvo como objetivo la propaganda y el adoctrinamiento, podemos establecer distintas categorías en función de su carácter y finalidades. Desde el punto de vista musical, los más importantes en la España *nacional* fueron las celebraciones y conmemoraciones; los festivales benéficos organizados por Falange, Sección Femenina y Auxilio Social, así como por entidades públicas –ayuntamientos– y privadas; los conciertos que formaron parte de las giras de músicos e intérpretes; y las representaciones de autos sacramentales. Los primeros, que analizaremos en este apartado, se desarrollaron en calles y plazas al aire libre; los restantes se repartieron entre espacios monumentales y teatros, y serán estudiados en los siguientes capítulos.

2.1. Conmemoraciones y celebraciones

⁵ MAZA ZORRILLA; «Franquismo y espacios de sociabilidad...», p. 160

Las calles y plazas de las ciudades habían sido tradicionalmente los lugares donde se desarrollaban las formas espontáneas e informales de las relaciones sociales dentro del espacio urbano. En ellas se escuchaba el tañido de las campanas y se celebraban conciertos, fiestas populares y verbenas. Durante la guerra fueron invadidas con elementos sonoros y visuales llenos de significados simbólicos que las convirtieron en escenarios para la representación de las ideas y el poder de los vencedores. Como señala Gorka Zamarreño, los regímenes totalitarios, y el franquismo era uno de ellos, «necesitan ocupar todos los espacios públicos para desterrar de ellos cualquier posible uso cívico al margen del Estado»⁶.

Las características sonoras fueron determinadas tanto por la nueva interpretación de la tradición como por las consignas de la propaganda. Por ejemplo, las bandas de música, con enorme protagonismo en pueblos y ciudades desde el siglo XIX, se adaptaron a la situación bélica incorporando marchas patrióticas a las transcripciones de zarzuela y obras clásicas que constituían su repertorio⁷. También participaron en las celebraciones anuales de la onomástica de los santos patronos, unas festividades populares que parecieron revivir en las localidades «liberadas» si atendemos a las crónicas de la prensa de la época.

El nuevo Estado decretó gran abundancia de fiestas directamente relacionadas con el conflicto que necesitaban monumentalidad, muchedumbres y grandes espacios abiertos. Destacan las del golpe de estado, de la «victoria», y el Día del Caudillo⁸, a las que habría que añadir las visitas puntuales de Franco y otras jerarquías. Los historiadores han destacado su importancia en la construcción del aparato simbólico del franquismo, así como su trascendencia para la obtención de vínculos identitarios de carácter colectivo⁹. De hecho, una parte importante de la propaganda emitida desde la prensa se nutrió de sus descripciones.

⁶ ZAMARREÑO ARAMENDIA, Gorka. *Movilizaciones de masas del franquismo. Un espectáculo al servicio de Francisco Franco*. Tesis Doctoral [dirigida por Francisco Javier Ruiz San-Miguel]. Universidad de Málaga, 2015, p. 126.

<https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/11220/TD_Zamarreno_Aramendia.pdf?sequence=1&isAllowed=y>[consulta 01-05-2021].

⁷ Por ejemplo el programa de la Banda Municipal de Granada incluía adaptaciones de obras de Alonso, Caballero y Giles, así como marchas militares. Cf.: «Banda Municipal». *Patria*, 6 de febrero de 1938, p. 8.

⁸ La Orden que estableció la Fiesta Nacional del Caudillo (*BOE* 28 de septiembre de 1937, núm. 343) está en: AGMAV: Caja núm. 20477, carpeta núm. 4.

⁹ VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica. «Celebraciones de masas con significado político: los ceremoniales proyectados desde el Departamento de Plástica en los años de la Guerra Civil española». *Artigrama*, 19 (2004), pp. 197-226.

La configuración del paisaje sonoro urbano en tales contextos fue una herramienta de afianzamiento del poder de los vencedores y un medio de construcción de la identidad de la España franquista. La observación de los componentes sonoros de tales eventos celebrados en localidades de diversas características –económicas y culturales– con tradiciones diferentes debe permitir detectar tanto singularidades como posibles procesos de homogeneización derivados, por una parte, de las dinámicas ciudadanas anteriores a la guerra y, por otra, de las políticas aplicadas por jerarquías locales, provinciales o nacionales. De este acercamiento se puede deducir, asimismo, la posible existencia de patrones similares diseñados desde la Delegación de Propaganda, que la historiografía ya ha constatado en casos puntuales¹⁰, y como consecuencia, el proceso de construcción de un «estilo» falangista en lo que concierne a los sonidos y programaciones musicales de sus celebraciones. Finalmente, puede ser útil para comprobar la intensidad y literalidad que los delegados en ciudades y provincias imprimían a la aplicación de las normativas emanadas desde las instancias gubernamentales y del Partido.

Conmemoraciones del golpe de estado

Las conmemoraciones del golpe de estado comenzaron a celebrarse ya en 1937, y fueron una de las festividades más importantes en el calendario de la «nueva España». La prensa reproducía todos sus extremos con profusión de detalles sobre los elementos ornamentales instalados en las ciudades que perseguían provocar un gran impacto entre los ciudadanos. En dichas narraciones se reitera el protagonismo de determinados elementos: entre los visuales, el fuego y las antorchas, que en la ciudad de Burgos alcanzaron a crear un espectáculo «realmente fantasmagórico»¹¹. *La Gaceta del Norte* se detenía en la descripción de las marchas con teas en Bilbao, la monumentalidad de las efigies y carteles que la engalanaban, las misas, los desfiles, las concentraciones y los himnos interpretados por las bandas de música¹². El fuego, habitual en las celebraciones nazis y muy presente en las falangistas, aludía a la «victoria sobre las

¹⁰ Edgar Neville diseñó la campaña propagandística a realizar tras la entrada en Madrid. Cf.: PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «“Elogio de la alegre retaguardia”...».

¹¹ «Las fiestas de conmemoración en otras provincias». *ABC* (Sevilla), 10 de julio de 1938, p. 15.

¹² «“Día del Alzamiento Nacional”. Misa en el Campamento Mola y desfile militar». *La Gaceta del Norte*, 19 de julio de 1938, p. 5.

tinieblas y, por extensión, sobre el mal», con un sentido de «purificación, de vida, de renacimiento»¹³.

Entre los elementos sonoros destaca sin lugar a duda el repertorio de las bandas de música, aunque también son frecuentes las referencias al tañido de las campanas que, por ejemplo, en Pamplona «echaron al vuelo»¹⁴ para celebrar el golpe de estado. La importancia de estos instrumentos se pone de manifiesto si consideramos que encarnaban el sonido de ciudad histórica y tradicional. Habían sido las reguladoras de la vida cotidiana, contenían un fuerte carácter identitario¹⁵ y representaban el símbolo del poder eclesiástico y católico. Joseba Louzao ha anotado asimismo que, durante la República, la pugna por el dominio cultural del espacio público las había colocado en el «centro del debate político cotidiano»¹⁶, por lo que su participación en fiestas como el aniversario del levantamiento militar tenía un significado asociado a la victoria y la usurpación del espacio ciudadano por parte de los vencedores.

Otro recurso general fue el empleo conjunto y contrastante de elementos visuales y sonoros en un espacio monumental. La música –como la arquitectura efímera, las banderas y los símbolos falangistas– era un ingrediente capital. Pero la integridad del sonido ambiental abarcaba desde el silencio a los vítores, de los himnos a la música renacentista y romántica. Esta diversidad se puede apreciar en Sevilla, donde en julio de 1938 se reunieron formaciones de carácter distinto. Bandas de música militares y el Orfeón del SEU de Falange dirigido por el maestro Lerate –violinista, profesor del conservatorio y crítico musical de gran actividad en la vida musical sevillana durante la guerra– interpretaron obras de géneros y con asociaciones diversas –himnos, la «Marcha» de *Tannhäuser* de Wagner, y el motete *O vos Omnes*, de Victoria¹⁷–. A este variopinto repertorio habría que añadir los aplausos y gritos de los asistentes para configurar un paisaje sonoro cuyos elementos contribuyeron a dotar de significado a otros de carácter visual –juegos de luces, oscuridad y antorchas–. Unos y otros se

¹³ SÁEZ RAPOSO, Francisco José. «José Antonio a hombros del franquismo: el uso de la parateatralidad como fundamento ideológico del régimen». *Cultura y Guerra Civil: Formas de propaganda dentro y fuera de España*. Emilio Peral Vega y Marta Olivás Fuentes (eds.). Madrid, Escolar y Mayo, 2016, p. 284.

¹⁴ *Ibid.*, p. 6.

¹⁵ LOUZA O VILLAR, Joseba. «El sonido de las campanas: una aproximación al paisaje sonoro católico en la España contemporánea». *Huarte de San Juan. Geografía e Historia*, 25 (2018), p. 162.

¹⁶ *Ibid.*, 168.

¹⁷ «La magna concentración celebrada anoche en la Plaza de España obtuvo un éxito grandioso, por su emoción militar y religiosa». *ABC* (Sevilla), 19 de julio de 1938, p. 15. Véase PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «Silence, sound and imaginaries: soundscape and musical programming in the funerary ceremonies of José Antonio Primo de Rivera (1939)». *Music and Spanish Civil War*. Iván Iglesias and Gemma Pérez Zalduondo. Bern, Peter Lang, (en prensa).

fundieron con los que imprimían al evento un fuerte significado ideológico y político – banderas izándose en los mástiles, saludo falangista e himnos–. Habría que añadir que esta conjunción de ingredientes se produjo en los lugares icónicos de la ciudad, en los que se habían erigido construcciones y esculturas efímeras debidamente engalanadas.

Con la excepción de la obra de polifonía renacentista mencionada, toda la ceremonia sevillana se ajusta a los rasgos de las celebraciones nazis, y es similar a las de otras ciudades españolas, donde también se construyeron escenarios para desfiles y misas de campaña, se pronunciaron vibrantes discursos, y contaron con la participación de las multitudes. Por ejemplo, en Cádiz se celebró la misa ante un «altar levantado en una artística y monumental tribuna, rematada por el escudo de España»¹⁸. La mezcla entre el contenido civil y el militar en estas ceremonias fue habitual, como ha señalado reiteradamente la bibliografía¹⁹. Todo ello contribuía a la «teatralización» de los eventos que, en opinión de Sáez Raposo, fueron «perfectamente planificados y coreografiados con el objetivo de inculcar en el imaginario colectivo un conjunto de valores y principios que han de ser unánimemente aceptados pero también defendidos por todos los miembros de la colectividad»²⁰. En definitiva, estos rituales perseguían la construcción de una identidad común alrededor de ideas y símbolos. En los años ochenta y desde el campo de la sociología, Eric Hobsbawm y Terence Ranger propusieron el concepto «tradición inventada» para referirse a prácticas que inculcan valores y normas de comportamiento continuamente repetidas, que implican continuidad²¹. El pasado histórico, real o inventado, en el que se inserta la nueva tradición, queda fijado mediante las tradiciones artificiales.

Aunque es evidente que la homogeneidad de tales celebraciones fue una consecuencia de las consignas emitidas desde Prensa y Propaganda, una observación más cercana pone en evidencia algunas diferencias significativas. Por ejemplo en Granada, además de decoraciones «magníficas», las «gigantescas proporciones» de todo lo que rodeó la celebración, los «millares de granadinos» en las calles, la monumentalidad de las tribunas y su belleza, la prensa dio mayor relieve a los funerales en la Catedral e informó de otras actividades, como la exposición de armas capturadas a

¹⁸ «Las fiestas de conmemoración en otras provincias...», p. 15.

¹⁹ ZAMARREÑO ARAMENDIA, *Movilizaciones de masas del franquismo*, p. 144.

²⁰ SÁEZ RAPOSO, «José Antonio a hombros del franquismo...», p. 270.

²¹ HOBBSAWM, Eric and RANGER, Terence. *The Invention of Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984 (1ª ed. 1983. Traducción en español del mismo año).

los «rojos»²². Además, obtuvieron cierto protagonismo las verbenas populares, patrocinadas por la Fábrica de Pólvora situada en las inmediaciones de la capital, si bien se llevaron a cabo entre banderas, retratos de Franco, nombres de los generales con sus hechos de armas, himnos nacionales, gran iluminación y el tradicional chocolate caliente²³, que ejemplifica la mezcla de ingredientes ya señalada.

- Imagen 4. CE03795 Acto en el patio del Palacio de Carlos V (mujeres uniformadas con brazos en alto) Archivo Municipal Granada

En las localidades más cercanas al frente de batalla los actos que celebraron el golpe de estado fueron más sencillos. Por ejemplo, en la ciudad aragonesa de Jaca adquirieron relevancia una conferencia sobre política internacional en el Instituto local, las visitas a hospitales de la Delegación Local de Frentes y Hospitales y una Misa de campaña. Sin embargo, a diferencia de lo observado en otros centros de mayor población, la presencia de la Banda del Regimiento de Galicia, que «interpretó un selecto programa», permitió la organización de un concierto. En la jornada siguiente, las autoridades locales y las jerarquías de Falange y militares acudieron a la Catedral para ejecutar una Salve²⁴.

Celebraciones de la «liberación»

Puesto que las conmemoraciones de la ocupación del ejército de Franco en las ciudades tenían una dimensión local, los actos estuvieron organizados por los consistorios municipales. Esta circunstancia se puede observar en el *Acta de la Sesión* del Ayuntamiento de Bilbao de julio de 1939²⁵, en la que se dejó constancia de las felicitaciones que una serie de autoridades –el Alcalde de Vitoria, el General Jefe del Cuerpo del Ejército de Galicia y el Vicepresidente del Gobierno y Ministerio de Relaciones Exteriores, General Gómez Jordana– cursó al consistorio bilbaíno por el

²² «Diez mil soldados y falangistas desfilaron ante las autoridades granadinas, después de escuchar el Mensaje del Caudillo». *Patria*, 19 de julio de 1938, p. 3.

²³ *Ibidem*. Sobre la Orquesta de la Fábrica de Pólvora de El Fargue, Cf.: RAMOS, Ismael. «La actividad musical de Ángel Barrios durante la Guerra Civil Española (1936-1939)»...

²⁴ «Gacetillas. Segundo glorioso Aniversario». *La Unión. Semanario independiente*, 21 de julio de 1938, p. 2.

²⁵ *Acta de la Sesión ordinaria celebrada por el Excelentísimo Ayuntamiento de esta Villa el día 5 de Julio de 1939. Año de la Victoria* (5 de julio de 1939). Archivo Municipal de Bilbao: Sig. ES 48020 AMB-BUA 417413.

«esplendor y brillantez» de las fiestas de «liberación» recién celebradas. El protagonismo de estos actos había sido para los desfiles, surcados por bailes y danzas tradicionales que acompañaron las representaciones de todos los estamentos productivos de la provincia²⁶. El empleo de este repertorio en tales contextos implicaba la usurpación del patrimonio colectivo y su resignificación en el nuevo marco del nacionalcatolicismo impuesto por el franquismo. Un fenómeno similar lo encontramos en las calles de San Sebastián, que fueron ocupadas por los pasacalles de la Banda Municipal y los gaiteros de Estella para iniciar el programa de festejos la víspera del aniversario de la ocupación de la ciudad. Tal y como marcaba la tradición, durante la mañana de fiesta los espacios al aire libre fueron transitados por las «alegres dianas» interpretadas por los «músicos juglares» y, de nuevo, los gaiteros²⁷. Por la tarde, la Banda Popular ofreció un concierto seguido, ya de noche, de la actuación del Orfeón Donostiarra, que también había intervenido en la función religiosa del *tedeum*²⁸.

La apropiación del repertorio tradicional y clásico así como de los espacios icónicos de las ciudades suponía la usurpación de los elementos identitarios de dichas comunidades para convertirlos en referentes de las ideologías y el poder de los vencedores. Se trata de un proceso que encontramos repetidamente en festividades de distinto tipo durante la época.

Sin embargo, Granada –lugar de descanso de los Reyes Católicos y fin de la «reconquista», ingredientes constantes en el imaginario de Falange– se convirtió, como señala Claudio Hernández, «en el símbolo de unidad y religioso de España»²⁹. De hecho, cuando Franco la visitó en 1939 sostuvo la espada de Fernando el Católico y visitó su tumba³⁰. No tenemos constancia de que las calles granadinas acogiesen manifestaciones musicales, con la excepción de los himnos y de los conciertos que la Banda Municipal ofrecía en barrios populares³¹, pero las fotos de las interpretaciones de las tradicionales zambras en las fiestas falangistas celebradas en la Alhambra y el Palacio de Carlos V ilustran el uso de un escenario emblemático y, por otro lado, las

²⁶ PÉREZ ZALDUONDO, «“Elogio de la alegre retaguardia”...».

²⁷ La localidad navarra de Estella es famosa por sus gaiteros. A lo largo del siglo XX, el uso de la gaita, instrumento cuya boquilla tiene dos lengüetas o palas, se asoció a los actos festivos de Navarra. La Diana o Alborada es la música que se interpreta al amanecer en las calles de la ciudad.

²⁸ «El segundo aniversario de la liberación de San Sebastián». *Unidad*, 10 de septiembre de 1938, s.p.

²⁹ HERNÁNDEZ BURGOS, Claudio. *Granada Azul. La construcción de la «Cultura de la Victoria» en el primer franquismo*. Granada, Comares, 2011, p. 45.

³⁰ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «El imperio de la propaganda: la música en los fastos conmemorativos del primer franquismo». *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Pilar Ramos López (ed.). Logroño, Universidad de La Rioja, 2012, p. 252.

³¹ «El primer concierto nocturno de la Banda Municipal». *Patria*, 24 de junio de 1938, p. 4.

estrategias desarrolladas para alcanzar la cohesión de una parte de la comunidad con el Partido.

A diferencia de lo acontecido en las capitales vascas, en Barcelona las celebraciones de la entrada del ejército, casi al final de la guerra, tuvieron un carácter exclusivamente militar, si bien fueron descritas detallada y encendidamente por la prensa, que alude a la presencia de «orquestas» en el desfile, presidido por Franco, cuyo sonido era, no obstante, ahogado por los gritos que repetían su nombre sin cesar³². No hemos encontrado referencias a otro tipo de actos, de manera que podemos presumir que fue el ejército el encargado de «celebrar» la ocupación.

En definitiva las calles, espacio colectivo donde se creó la cultura de guerra, fueron ocupadas desde el punto de vista sonoro con criterios que homogeneizaron una parte del repertorio escuchado y el paisaje sonoro, pero también se buscó imprimir a las celebraciones un fuerte carácter simbólico e identitario. De la singularidad local se deriva un sentido diferente en la ocupación de los espacios públicos, y en ese punto el papel protagónico fue para el folclore. Las formas en las que los ciudadanos vivieron estos procesos pueden vislumbrarse, una vez más, entre los recuerdos recogidos por la bibliografía: Stephanie Sieburth cita la narración de un entonces niño como ejemplo de las contradicciones que tales experiencias acarrearán en la infancia: «Mi padre en la cárcel condenado a muerte y yo desfilando por las calles vestido como guardia de José Antonio con antorchas en la mano y celebrando invasiones de ciudades»³³.

2.2. Fiestas de la «victoria»

El Ministro de Gobernación, Serrano Suñer, dispuso que el día 19 de mayo, declarado «Día de la Victoria», fuese feriado. Las instrucciones para su celebración y su cumplimiento fueron responsabilidad de la Secretaría General de Propaganda. El punto 2 de la normativa por la que debían regirse los actos disponía: «El día 18, vigilia de la celebración, cumplirán las provincias españolas, festividades religiosas, desfiles y fiestas populares en las que participen todos los hombres»³⁴. Debía leerse en todas las plazas mayores de los pueblos de España la alocución de Franco de julio de 1936 y el

³² «La Jornada Patriótica de ayer, en Barcelona. Ante S.E. el Generalísimo desfilaron las tropas victoriosas de España». *La Vanguardia Española*, 22 de febrero de 1939, p. 3.

³³ Unexu Álvarez, cit. en VINYES, Ricard, ARMENGOU, Montse y BELIS, Ricard. *Los niños perdidos del franquismo*. Barcelona, Plaza & Fanes, 2002, p. 136 cit. en SIEBURTH, Stephanie. *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Madrid, Cátedra, 2016, p. 58.

³⁴ «El “Día de la Victoria”». *ABC*, 18 de mayo de 1939, p. 9.

último parte de guerra. El cuidado de la aplicación de las órdenes se depositaba en los Jefes Provinciales de Propaganda, Gobernadores Civiles y Jefes Provinciales del Movimiento³⁵.

Música y sonidos en Madrid

Los mayores esfuerzos de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda se concentraron en las celebraciones en Madrid, capital del Estado que se había mantenido fiel a la República a lo largo de la contienda. Las fiestas de su ocupación se venían preparando desde tiempo atrás, como muestra la carta remitida por el cineasta Edgar Neville a Dionisio Ridruejo desde San Juan de Luz en 1938:

Te escribiré en breve sobre una idea que tengo de organizar para la entrada en Madrid «La alegría de Madrid», simultaneando la conquista con el optimismo y acentuando su carácter de «liberación» que debemos dar al mundo entero. Verbenas, bailes, organillos, cadenetas, banderas, cocidos populares gratuitos, etc., etc., si quieres me encargo de tener organizado esto y de ponerlo en práctica³⁶.

Imagen 5. Carta de Edgar Neville a Dionisio Ridruejo desde San Juan de Luz. Fecha: 23 de marzo de 1938. Archivo de la Memoria Histórica de Salamanca, C.5.Legajo 5 núm. 1.

Participaron en las fiestas distintos organismos que programaron actos de distinta naturaleza: la Escuela Central de Ingenieros Industriales celebró el día 17 un acto de homenaje a Franco y al ejército en el que se leyó la alocución del Papa Pio XII seguida de una conferencia sobre el significado de la victoria³⁷; el SEU celebró el final de la guerra con un evento en el Paraninfo de la Universidad, en el que se pronunciaron conferencias que explicaron a los jóvenes el significado del día y del Movimiento³⁸; en la Escuela Superior de Guerra, los generales jefes y oficiales fueron agasajados con un

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Carta de Edgar Neville a Dionisio Ridruejo desde San Juan de Luz. Fecha: 23 de marzo de 1938. Archivo de la Memoria Histórica de Salamanca, C.5.Legajo 5 núm. 1. También en: PÉREZ ZALDUONDO, «“Elogio de la alegre retaguardia”...».

³⁷ «Conferencia en la Escuela de Ingenieros Industriales». *ABC*, 18 de mayo de 1939, p. 8.

³⁸ «Para conmemorar las fiestas de la Victoria, el SEU organiza su primer acto en la Universidad». *ABC*, 18 de mayo de 1939, p. 8.

vino³⁹; la Diputación de Madrid organizó una corrida de toros como homenaje al ejército durante la que se ofreció un «ambigú» a cargo de Frentes y Hospitales⁴⁰.

La prensa insistió en las ornamentaciones de los edificios. En Madrid, «el corazón de España», se decoraron «las columnas y arcos de triunfo» que evocaban «las jornadas triunfales de nuestro Ejército». La mayoría de los edificios oficiales y viviendas de la población «aparecían con colgaduras y banderas nacionales y del Movimiento» así como con consignas en los muros. Allí donde se probaron las «fantásticas iluminaciones que lucirán en las noches de las fiestas en los edificios públicos y en los edificios particulares»⁴¹.

El empeño del Servicio Nacional de Prensa y Propaganda se tradujo en el «ofrecimiento» que cursó a todos los dueños de comercios para instalar «carteles murales de propaganda para contribuir al adorno» de los mismos⁴². Las crónicas periodísticas insistieron en la descripción de los detalles ornamentales: el local de la Escuela de Ingenieros estaba «profusamente adornado con banderas de los colores nacionales y del Movimiento, y en el salón de actos, sobre un gran tapiz con el escudo de España, figuraban un severo crucifijo y los retratos del Caudillo y de José Antonio»⁴³. El estrado del paraninfo de la Universidad «lucía banderas nacionales y de FET de las JONS y en medio, el símbolo Cisneriano de la Universidad Complutense»⁴⁴. Incluso se informó de que, a pesar de no haber sido anunciada la venta a precio de costo de la «tela para colgaduras» sobrante que el Ayuntamiento había comprado para engalanar la ciudad, «el entusiasmo del vecindario lo agotó en pocos minutos»⁴⁵.

Todas las informaciones y consignas relacionadas con el magno acontecimiento muestran la importancia del aparato simbólico y el empeño de Falange por construir e imponer el que le era propio. Para el desfile de Madrid, se trasladó desde Burgos el Pendón de la Navas de Tolosa «cogido a Miramamolín en aquella lucha»⁴⁶; una compra privada en París y su posterior cesión a «nuestra Patria» permitió que en el desfile

³⁹ «Vino de honor a los generales jefes y oficiales de la Escuela Superior de Guerra». *ABC*, 18 de mayo de 1939, p. 8. También se informó a las jerarquías de Falange sobre el procedimiento de recogida de invitaciones para presenciar el desfile. «Las invitaciones para presidir el desfile». *ABC*, 18 de mayo de 1939, p. 8.

⁴⁰ «Fiesta en Auxilio Social». *ABC*, 18 de julio de 1939, p. 9.

⁴¹ «En vísperas del grandioso desfile de la Victoria...». *ABC*, 18 de mayo de 1939, p. 1.

⁴² «El adorno de los establecimientos». *ABC*, 18 de mayo de 1939, p. 9.

⁴³ «Conferencia en la Escuela de Ingenieros Industriales». *Ibid.*, p. 8.

⁴⁴ «Para conmemorar las fiestas de la Victoria, el SEU organiza su primer acto en la Universidad». *Ibid.*, p. 8.

⁴⁵ «Tela para colgaduras». *Ibid.*, p. 14.

⁴⁶ «El Pendón de las Navas de Tolosa». *Ibid.*, p. 9.

ondeara «una valiosa colección de banderas pertenecientes a Carlos V»⁴⁷; en Sevilla se hicieron gestiones para que el cabildo de la Catedral enviase a la capital de España el «Pendón del Rey San Fernando, conquistador de Sevilla, y la bandera de la batalla de Bailén»⁴⁸; desde Ceuta portaron el de dicha localidad, «que pertenecía a don Jaime I de Portugal»⁴⁹; también se desplazó hasta allí el banderín que la Diputación de Pamplona regaló a los mutilados de guerra navarros⁵⁰.

Los esfuerzos de la Delegación de Prensa y Propaganda se dirigieron también hacia la prensa, que publicó mucha información sobre las celebraciones —el *ABC* dedicó un número de 48 páginas a ilustrar y glosar el acontecimiento— con abundante información y literatura de carácter panfletístico⁵¹ en la que se desplegaron todos los resortes y las estrategias propias de la prensa falangista. Por ejemplo, los titulares del diario destacaban las ideas esenciales de la celebración: «En vísperas del grandioso desfile de la Victoria, España entera vibra de emoción en plenas fiestas triunfales, anuncio de la entrada en Madrid del Caudillo y de sus soldados victoriosos»⁵². En un segundo nivel, con letras más pequeñas, se reproducían otros mensajes: bajo el epígrafe «La emoción del desfile» se explicaba, con toda la retórica falangista —no tan habitual en los diarios monárquicos—, su sentido y significación en un texto que buscaba la reacción emocional por parte del lector mediante la alusión a las gestas de la generación de la guerra y a la figura del Caudillo, objetos de adhesión y agradecimiento, equiparadas con la conquista de Granada por los Reyes Católicos. Los textos también transmiten la impresión de acción, movimiento y eficacia en relación a los arreglos de la fiesta: «En Madrid se activan los preparativos para la jornada triunfal»⁵³. En páginas interiores es la idea de la alegría la que se alza como protagonista: «El clamor por las tropas está en las gargantas y solo espera una señal para crepitar como una inmensa hoguera doble a un lado y otro del desfile»⁵⁴. En medio de banderas, retratos de Franco e iluminaciones indirectas, «soldados y marineros marchan unidos y cantan lo que cantaban en las trincheras y en las cubiertas», mientras que las tropas concentradas para

⁴⁷ «Regalo de una colección de banderas de Carlos V». *Ibid.*, p. 10.

⁴⁸ «En el desfile figurarán el Pendón del Rey Fernando y la bandera de la batalla de Bailén». *Ibid.*, p. 11.

⁴⁹ «Cabalgata cívico-militar en Ceuta». *Ibid.*, p. 11.

⁵⁰ «Bendición y entrega del banderín que Navarra regala a los mutilados». *Ibid.*, p. 11.

⁵¹ *ABC*, 19 de mayo de 1939.

⁵² «En vísperas del grandioso desfile de la Victoria...». *ABC*, 18 de mayo de 1939, p. 1.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ «Informaciones y noticias. Madrid al día». *Ibid.*, p. 14.

el desfile «buscan en las alineaciones rígidas y en un heroico ritmo de marcha la mejor expresión de su orgullo militar»⁵⁵.

Además de las hemerográficas, otras fuentes nos aportan más información sobre la intervención de la música en el magno acontecimiento, como los folletos de lujoso papel y cuidada edición que recogieron los pormenores de las celebraciones de 1939 y 1940. En el primero, el título de la publicación ya muestra la ampulosidad que se quiso imprimir a los actos: «Celebración de la Victoria en la Iglesia de Santa Bárbara, de la Villa de Madrid, el Caudillo da gracias a Dios nuestro señor por su providencia a las armas españolas. 20 de mayo de 1939. Día de la Victoria». La importancia que se confirió en esta ocasión a la música en la celebración religiosa se pone de manifiesto si consideramos que el programa contiene el texto de las antífonas y de las oraciones, presuntamente extraídas del *Antiphonarium mozarabicum legionense* las primeras, y del *Liber Ordinum*, del siglo VII, las segundas. El hecho de que se anotaran tanto el texto como las fuentes, con los datos de ediciones y páginas, muestra la participación de especialistas en la elección del repertorio⁵⁶ que, además, colaboraron en lo que en realidad fue un proceso de construcción de referentes medievales analizado por la profesora Carmen Julia Gutiérrez. El empleo del ritual visigodo destinado a la unción de los reyes, repleto de carga simbólica, destinado a mostrar «a Franco como “rey ungido” y resaltar su continuidad con la monarquía histórica»⁵⁷ nos muestra otra iniciativa tendente a conectar el pasado y el presente para legitimar el golpe de estado y el propio estado franquista. Como en otras ceremonias y discursos organizados y escritos por el padre Otaño, el pasado volvió a invocarse pero, además, en esta ocasión fue inventado puesto que, como indica la mencionada musicóloga, «el repertorio se tomó de manuscritos medievales cuyas melodías no se pueden transcribir debido a que su notación musical no indica la altura de los sonidos»⁵⁸. No obstante, la teatralización del ceremonial se consiguió con el empleo de símbolos y gestos del ritual visigodo, junto a la recreación medieval de las melodías.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Bajo el título de *las Antífonas* se apuntaba: «(Antífonas, para el acompañamiento musical del acto, recogidas del *Antiphonarium mozarabicum legionense*, siglo X, folio 274 y pág. 216 de la edición del Monasterio de Silos)». Bajo las oraciones: «(Preces *Al regreso del Caudillo*, recogidas del *Liber Ordinum*, siglo VII, en las págs. 156 y 157 de la edición de Dom Ferotin)». CDMH. Fondo Dionisio Ridruejo: Sig. C.5 Legajo núm. 6.

⁵⁷ GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, Carmen Julia. «Francisco Franco y los reyes godos: la legitimación del poder usurpado a través de la ceremonia y la música», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 33 (2020), p. 161.

⁵⁸ *Ibidem*.

Imagen 6. Programa de la Celebración de la Victoria en la Iglesia de Santa Bárbara, de la Villa d Madrid, el Caudillo da gracias a Dios nuestro....”. Antifonas y Preces. CDMH. Fondo Dionisio Ridruejo: Sig. C.5 Legajo núm. 6.

Las celebraciones también incluyeron la representación, a cargo del teatro de Falange, del auto sacramental *El hospital de los locos*, de José Valdivieso, dirigido por Luis Escobar en el teatro Capitol⁵⁹. Tanto esta representación teatral como los ritos religiosos antes mencionados muestran la continuación de las prácticas que caracterizaron las celebraciones durante la guerra.

La música en otras narraciones

En líneas generales, las celebraciones en todas las ciudades se atuvieron a las consignas, que habían determinado que las programaciones debían adquirir «el triple aspecto de religiosas, patrióticas y de júbilo popular»⁶⁰. La mayoría incorporaron los ritos que Falange había instituido como parte de su estilo en las ceremonias públicas durante la guerra, particularmente los desfiles de antorchas y las hogueras «de la victoria», situadas en esta ocasión en los lugares más elevados del paisaje. Y, de nuevo en cumplimiento de lo dictado, hubo fiestas y verbenas populares en todos los lugares, amenizadas por las bandas municipales o militares. Los fuegos artificiales también contribuyeron a implementar la vertiente popular de estas celebraciones. La diversidad de actos, espacios y protagonistas se puede apreciar en Burgos: la víspera de la celebración, hubo dianas en sus calles y funerales en la Catedral, verbenas populares al aire libre en las que intervinieron bandas de música y una gran hoguera en el monte durante la noche; el día 18, un *tedeum* y audiciones de discursos y conferencias⁶¹. En A Coruña se celebró una misa de campaña en la plaza principal de la ciudad, y una «fiesta popular» que se adjetivó «gallega», por lo que suponemos que las músicas y danzas populares fueron protagonistas. No faltaron el gran desfile de antorchas ni los fuegos artificiales; el día 19 hubo una concentración popular y un acto académico⁶². En Vigo, otra localidad gallega, la celebración se orientó hacia la confraternización con Portugal, y sus actos tuvieron mayor variedad: la manifestación de 1500 antorchas, procesión, hoguera de la victoria, pruebas deportivas, un concurso de engalanado de escaparates y

⁵⁹ «*El hospital de los locos* en el Capitol». *ABC*, 19 de mayo de 1939, p. 37.

⁶⁰ «El Pendón de las Navas de Tolosa». *ABC*, 18 de mayo de 1939, p. 9.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² «Fiesta Popular gallega en Coruña». *Ibidem*.

conferencias sobre la unidad. En la comarca burgalesa «los pueblos organizan concursos de canciones y bailes típicos, y en los picos más altos de la provincia se organizarán monumentales hogueras»⁶³. La música tradicional cedió su protagonismo en Salamanca al sonido de las campanas: a las 9 de la noche, el toque de la del Ayuntamiento fue seguido por el repique general que dio inicio a las celebraciones, al mismo tiempo que se iluminaba la Plaza Mayor y se disparaban cohetes y «bombas imperiales»⁶⁴. La Banda de música de FET y de las JONS dio un concierto; tampoco faltaron las hogueras en los puntos más altos cercanos a la ciudad, desde donde eran fácilmente visibles. El espacio público escogido para Granada fue el Albaicín, un barrio muy popular y de singular personalidad que había opuesto una gran resistencia a la sublevación. En la plaza de San Nicolás hubo fuegos artificiales y, en un teatro portátil, el cuadro artístico de las Juventudes de Falange interpretó *El médico simple*, de Lope de Rueda. Después dio comienzo «una gran verbena» a la que asistieron «numerosas y bellas mujeres ataviadas con mantones de manila y trajes típicos regionales»⁶⁵, referencias que perseguían resaltar las costumbres tradicionales que añadían a los símbolos históricos y de Falange adquiriendo su significado.

En Toledo, los actos religiosos y populares se fundieron en sus calles engalanadas y buscaron una impresión añadida al celebrarse de noche. Fue a las 22 horas, en plena oscuridad, cuando salió el «rosario luminoso con la imagen de la Virgen del Pilar», presidida por todas las autoridades y en presencia, según la prensa, de numerosísimo gentío. El paso procesional se detuvo bajo el arco de la Sangre, «único vestigio de las ruinas de la fachada principal del palacio inmediato al Ayuntamiento», donde la muchedumbre «cantó una Salve popular» y «un coro de señoritas entonó el Himno al Alcázar», compuesto dentro de sus murallas durante la guerra y en torno al cual existía una conmovedora y heroica historia. Las voces femeninas contribuirían a enfatizar su componente sentimental. La Banda de Infantería interpretó los himnos del Movimiento y Nacional⁶⁶. Con el regreso de la procesión a la Catedral, dieron comienzo las fiestas populares.

En definitiva, en estas celebraciones se ocuparon todos los espacios al mismo tiempo durante dos días: plazas y calles, campos y montes cercanos a los núcleos urbanos, iglesias, teatros, ruinas de guerra, salones públicos y privados, incluidos los

⁶³ «Manifestaciones de antorchas y actos culturales en Vigo». *Ibidem*.

⁶⁴ «En Salamanca comienzan las fiestas con gran entusiasmo». *Ibid.*, p. 10.

⁶⁵ «Representación de *El médico simple* de Lope de Rueda». *Ibidem*.

⁶⁶ «Solemne Rosario luminoso en Toledo». *ABC*, 18 de mayo de 1939, p. 11.

recintos académicos y de enseñanza e investigación. Por ejemplo en Sevilla, además del *tedeum* en la Catedral, tuvo lugar una sesión académica en el paraninfo de la Universidad. La bandera nacional debía colgarse no solo del Ayuntamiento sino de las casas particulares, lo que supone la usurpación simbólica de los espacios privados. La ciudad, donde la Banda Municipal ofreció conciertos, debía lucir «artísticamente iluminada», de manera que los espacios históricos funcionaron como escenarios de la celebración⁶⁷.

El empleo simultáneo de los elementos visuales y sonoros se había ensayado durante la guerra. A este respecto, Sáez Raposo señaló que los espacios públicos y, en ocasiones, también los privados, se convirtieron «en un inmenso escenario donde todos asisten pero también participan de unos rituales distinguidos por su acentuada parateatralidad»⁶⁸. El mismo autor apuntaba que la «dominación espacial se alcanza, pues, a partir de una dominación visual altamente simbólica», y que dicho recurso fue «el más básico y efectivo a la hora de adoctrinar a las masas, independientemente del nivel cultural de los miembros que las conforme»⁶⁹. Habría que añadir que los sonidos que configuraron el paisaje sonoro dotaron de significado a los objetos visuales, crearon asociaciones y sentimientos identitarios, contribuyeron a solemnizar los eventos, y suscitaron emociones que quedaron asociadas a los elementos visuales.

Los sonidos que se emplearon tuvieron procedencias diversas y representaban identidades sociales, culturales y de género diferentes. Tanto la intensidad de su uso como las modalidades que adoptaron fueron distintos, y dichas diferencias afectan particularmente al caso del folclore. La abultada presencia de cantos y danzas tradicionales en el País Vasco, única zona industrializada además de Cataluña, ejemplifica el tipo de «tradiciones inventadas» que, según Eric Hobsbawm, «establecen o simbolizan cohesión social o pertenencia al grupo, ya sean comunidades reales o artificiales», propias del repertorio postindustrial⁷⁰. El folclore, convertido en símbolo del pueblo, había sido la fuente del nacionalismo musical vasco desde la centuria anterior. Particularmente los bailes y canciones que tenían carácter colectivo, representaron una identidad diferenciada respecto al resto de regiones de España, y el

⁶⁷ «Las fiestas en Sevilla». *Ibidem*.

⁶⁸ SÁEZ RAPOSO, «José Antonio a hombros del franquismo...», p. 270.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 273.

⁷⁰ HOBSBAWM y RANGER, *La invención de la tradición...*, p. 16.

nacionalismo los había utilizado intensamente desde el punto de vista político⁷¹. En definitiva, las «tradiciones inventadas» que el franquismo creaba con las celebraciones vinculadas a sus propios valores, instituciones, héroes y lemas se nutrieron, utilizando los términos del mismo autor, de «viejos materiales»⁷², que fueron, según la idea de Peter Burke, «apropiados» y «adaptados»⁷³.

En Sevilla o Granada, el sentimiento de pertenencia a través de la música había tenido una orientación de carácter más local, y cabe presumir que algunas de sus manifestaciones plantearan cuestiones problemáticas para el nuevo discurso oficial. La prensa granadina, a partir de 1938, fue poco pródiga en noticias sobre las tradicionales zambras, típicas de las comunidades gitanas, con las que concluían las fiestas y reuniones sociales en la ciudad. Su origen y las características de sus danzas se situaban lejos de las convenciones asociadas al folclore, aunque ello no fue obstáculo para que siguieran siendo presentadas como símbolo de lo español ante las delegaciones extranjeras. Por otro lado, la historia de Sevilla y Granada ofrecía otros referentes identitarios que se convirtieron en ejes del nuevo nacionalismo: la cultura del Siglo de Oro, la «hispanidad» y los Reyes Católicos fueron ejes y símbolos esenciales para la lectura de la historia española impuesta por el franquismo.

Las posibilidades de intervención y las iniciativas de las autoridades locales influirían en la cantidad y entidad de los elementos capaces de generar sentimientos identitarios que se introdujeron en la programación de estas celebraciones.

2.3. Las bandas de música y la ocupación del espacio urbano

El protagonismo de las bandas de música, tanto militares como de Falange y otras instituciones, ha sido convenientemente apuntado en la bibliografía sobre música y guerra civil⁷⁴, que ha señalado el necesario proceso de adaptación a las circunstancias mediante la transformación de nombres y adecuación de sus repertorios⁷⁵. Sus ocupaciones fueron múltiples en todos los espacios, públicos y privados. No obstante, la pluralidad de formaciones, adscripciones institucionales y variedad de actividades así

⁷¹ SÁNCHEZ EKIZA, Karlos. ««Antes que los razonamientos llegan al corazón los sonidos»: el folclore como medio de propaganda del primer nacionalismo vasco (1895-1939)». *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Pilar Ramos López (ed.). Logroño, Universidad de La Rioja, 2012, p. 185.

⁷² HOBBSBAMW y RANGER, *La invención de la tradición...*, p. 12.

⁷³ BURKE, Peter. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, Alianza, 1990, p. 33.

⁷⁴ Véase OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio de la. «Importancia, presencia y salvoconducto: acercamiento a las bandas de música en la guerra civil española (1936-1939)». *Artseduca*, 22 (enero 2019), pp. 79-93.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 85.

como la dispersión de las fuentes documentales, han determinado que se haya publicado multitud de datos puntuales⁷⁶, pero la redacción de una síntesis sobre el tema representa todavía un reto de difícil conclusión. Como consecuencia, nos limitaremos a apuntar algunos temas específicos en relación a las fuentes procedentes del Archivo Militar de Ávila y la prensa de la época.

La importancia de las misiones confiadas a las bandas fue de tal naturaleza que los responsables militares, falangistas, gubernamentales, nacionales y locales intervinieron constantemente en sus actividades. Hay documentos que nos muestran determinados procesos para su formación, muy definidos por la marcha de los jóvenes al frente. En julio de 1938 el Coronel Jefe del Estado Mayor informaba al ministro de Defensa Nacional del plan ideado por Restituto Celayeta⁷⁷, Director de Música de primera clase ya retirado en Santander, para «organizar en dicha Plaza una Banda de Música disciplinada y con elementos Militares»⁷⁸, dada la disolución de la Banda Municipal y la de FET de las JONS. Los argumentos del director y el procedimiento propuesto parecieron convenientes al Estado Mayor:

[la Banda] está casi disuelta por falta de personal y próxima a disolverse por análoga causa la municipal, lo que motiva el que para actos patrióticos u oficiales se carezca de elemento tan necesario para dar realce a los que hayan de celebrarse.

Existen en el Almacén del disuelto regimiento de Infantería Valencia los instrumentos necesarios y se cuenta con el personal de músicos de 1ª, 2ª y 3ª clase para el conjunto armónico pero faltan los Educandos de Música.

Estos son los que figuran en la relación que se acompaña de los que seis pasaron a prestar sus servicios como soldados a la Sexta Comandancia de Tropas de Intendencia de Burgos, y otro al 5º Batallón del Regimiento de Infantería de San Marcial, al disolverse el Regimiento, no obstante ser educandos de música, por estar comprendidos en la edad de los reemplazos movilizados y desaparecer la banda de música de la que formaban parte como plantilla en ella.

Por los razonamientos expuestos y si V.E. estimara oportuno disponer se organice la Banda de Música con el personal que figura en el escrito que se acompaña ruego a su Autoridad se digne ordenar que los Educandos de Música causen baja en las Unidades a que pertenecen actualmente y alta en el Regimiento de Caballería Villarrobledo para efectos administrativos⁷⁹.

⁷⁶ OSSA MARTÍNEZ, *Repertorio, historia y vivencias en la retaguardia...*

⁷⁷ Restituto Celayeta había prestado servicios en el disuelto Regimiento Infantería Valencia núm. 21. Aparece en la Relación de Músicos Mayores en activo el 1 de abril de 1931 en: ORIOLA VELLÓ, Frederic. «Las bandas militares en la España de la Restauración (1874-1931)». *Nassarre*, 30 (2014), p. 192.

⁷⁸ Telegrama del Coronel Jefe del Estado Mayor al Ministro de Defensa Nacional. Fecha: 1 de julio de 1938. AGMAV: Caja núm. 34629 / 2.

⁷⁹ *Ibidem*.

Se trataba de recuperar a los jóvenes músicos movilizados para organizar una nueva formación bandística, cuyos posibles miembros están detallados por Celayeta: los que quedaron de la banda del disuelto regimiento de Infantería Valencia núm. 21, y los «educandos de música» que, «por un error de interpretación fueron destinados como soldados a otros Cuerpos». Explica que en Santander solo se contase con «tres músicos retirados [...] cuyos instrumentos son indispensables para completar el conjunto armónico». La finalidad de la banda también se incluye en el escrito:

Con estos elementos apenas sin gasto para el estado puesto que este personal está retribuido, puede organizarse una Música modesta, pero lo suficiente para dar brillantez a los actos que se celebren en esta Plaza.

Es una necesidad que Santander tenga una Música disciplinada a las órdenes de la Autoridad militar para dar realce a los actos oficiales y patrióticos que han de celebrarse y teniendo en cuenta que está casi disuelta la de Falange y próxima a disolverse la Municipal⁸⁰.

Esta explicación, redactada en 1938, ilustra la idea que la historiografía ya ha señalado con carácter general: la cualidad de músico, particularmente de viento y percusión, pudo convertirse en una ventaja para los jóvenes, circunstancia a la que ya apuntó Marco Antonio de la Ossa⁸¹. El caso de Santander es un ejemplo de la «presión» que los músicos, en tanto que grupo de profesionales, estuvieron en condiciones de ejercer gracias a los empleos ofertados por el ejército y otras instituciones. También pone de manifiesto la importancia de las bandas no solo en los frentes o desfiles, sino para realzar los actos organizados en la retaguardia; y que tanto las militares como las de Falange funcionaron como sustitutas de las municipales. Por último, hace patente que el ejército reclutaba a músicos retirados para engrosar sus formaciones musicales⁸².

La diversidad de eventos en los que intervinieron estas formaciones durante la guerra también ha sido apuntada por la bibliografía⁸³. Los siguientes ejemplos se refieren a la Banda de Música del cuartel General de la Milicia de Falange de Segovia que interpretó su repertorio en actos con finalidades distintas, en espacios y actos de

⁸⁰ Copia que se cita. Sin firma. Sin fecha. AGMAV: Caja núm. 34629 / 2.

⁸¹ OSSA MARTÍNEZ, *Música en la guerra civil española*, p. 83.

⁸² El mismo documento reproduce los nombres de los instrumentistas: 24 músicos de los que uno era Músico de 1ª, tres de 2ª, y ocho de 3ª. A ellos se suman el subdirector, Pedro Orovio Ruiz, y dos «educandos», todos ellos del disuelto Regimiento Infantería Valencia núm. 21. Procedentes del mismo Regimiento pero destinados a la Comandancia de tropas de intendencia de Santander, otros seis intérpretes. Los músicos retirados con residencia en Santander fueron tres. Véase: Copia que se cita. Sin firma. Sin fecha. AGMAV: Sig. Caja núm. 34.629 / 2.

⁸³ OSSA MARTÍNEZ, *Música en la guerra civil española*, pp. 84-86.

diversa naturaleza tanto en la capital como en otras aldeñas. Su participación fue facilitada por las jerarquías militares ante demandas concretas de instituciones públicas y privadas. Por ejemplo, en marzo de 1938 interpretó, con motivo de la recepción al General Varela, un programa con obras destinadas a un público popular, característico de estas formaciones:

1. *El Combatiente* (pasodoble). Autor: "Sousa"
2. *Santa* (fox-trot). Autor: Agustín Lara
3. *La Dolorosa* (selección). Autor: Serrano
4. "Sevilla" (*Suite española*). Autor: I. Albéniz
5. *La Alegría de la Huerta*. Autor: Chueca
6. *Noches de Viena* (vals). Autor: T.F. Iruretagoyena
7. *Balada y Alborada* de la Zarzuela. Autor: Sr. Joaquín Caballero (*sic*)⁸⁴
8. *Por Sevillanas* (pasodoble). Autor: Juan Quintero
HIMNOS PATRIÓTICOS⁸⁵.

Durante la primavera de 1938, la Banda intervino en el concierto celebrado en los salones del Círculo de la Unión de Burgos⁸⁶ y su presencia fue solicitada por el Alcalde de Segovia para que prestase «el mayor esplendor a la procesión del Santísimo Corpus Christi» en el mes de junio⁸⁷, petición que fue atendida. En noviembre, la Jefatura Provincial de Falange le autorizaba a cooperar en un «patriótico acto», una función benéfica organizada a beneficio del Aguinaldo al Combatiente⁸⁸.

⁸⁴ Quizá se refiera a *El señor Joaquín. Balada y alborada*, comedia lírica en un acto y tres cuadros original de Julián Romea con música de Manuel Fernández Caballero.

<<http://www.iberamericadigital.net/BDPI/Search.do?jsessionid=5B089FA5F910C9AF9B08B4F686CB3DD1?numfields=1&field1=docId&field1val=bdh0000158817&field1Op=AND&advanced=true&hq=true&important=T%C3%ADtulo%3A+El+se%C3%B1or+Joaqu%C3%ADn.+Balada+y+alborada+%3A++co+media+l%C3%ADrica+en+un+acto+y+tres+cuadros>> [consulta 07-01-2021].

⁸⁵ Programa de las obras que interpretará esta tarde de 6 a 9 la Banda del Cuartel General de la Milicia de Falange española Tradicionalista y de las JONS, en la Plaza Mayor, con motivo de la recepción del Excmo. Sr. General Varela. Autor: El Músico Mayor. Domingo Villar. Fecha: 19 de marzo de 1938. AGMAV: Milicia Nacional. Cuartel General. Asuntos Generales. Asuntos: Actos públicos: conciertos. Sig. 5641 / 8.

⁸⁶ Carta de Juan Casado, Presidente del Círculo de La Unión. Burgos. Al Sr. D. Julio Peña. Coronel Jefe Nacional de Milicias. Segovia. Fecha: 5 de mayo de 1938. AGMAV: Milicia Nacional. Cuartel General. Asuntos Generales: músicos. Fecha: enero-julio, 1938. Sig. 5650 / 6. El presidente informaba al Coronel de «la feliz actuación de la Banda de Música de Frentes y Hospitales» dirigida por Domingo Villar, «habiendo cosechado nutridos aplausos la orquestina de la misma, en el concierto dado en nuestros salones el pasado dos de Mayo».

⁸⁷ Saludo de Mariano Saez Pérez, Alcalde Presidente Accidental de Excmo. Ayuntamiento de Segovia, a Julio Peñas, jefe del Estado Mayor de las Milicias de FET y de las JONS. Fecha: 15 de junio de 1938. Lugar: Segovia. AGMAV: Milicia nacional. Cartel General. Asuntos Generales. Asunto: Músicos. Sig. 5650 / 6.

⁸⁸ Oficio de la Jefatura Provincial de Falange española Tradicionalista y de las JONS de Segovia al General Jefe directo de las Milicias de Falange. Fecha: 26 de noviembre de 1938. AGMAV: Milicia nacional. Cuartel general. Asuntos generales. Asunto: Actos Públicos. Sig. 5641 / 3.

La circunstancia contraria, esto es, las desastrosas consecuencias de la guerra para los músicos desde el punto de vista laboral, está reflejada en otra misiva, está dirigida al General Jefe de las Milicias de Falange. En diciembre de 1938, Manuel Carretero, director de la sevillana Orquesta Ibérica de Concierto y Jazz-band, «afiliado a 2ª línea de Falange» y Delegado de la Sección de Profesores de Orquesta en la C.N.S.⁸⁹, expresaba así su preocupación e inquietud por este tema, cuyas raíces se remontaban a épocas anteriores:

Desde la implantación de la música mecánica venimos padeciendo los profesores de orquesta una aguda crisis de trabajo, pues bien con la cantidad de los movilizados (algunos que no son ni profesionales de la música) han ido agregándose a las distintas bandas de Milicias de esta, ofreciéndose a lo poco de trabajo que hay en condiciones bastantes ventajosas agudizando con ello más la crisis que atravesamos. En nombre de los profesores de Sevilla, le rogamos que dichos puestos en dichas bandas deben ser para los profesores de cierta edad y esos jóvenes estén en el sitio que les corresponde o sea en sus unidades con sus quintas, pues las bandas militares con plantilla que marca el reglamento están bien para los servicios que tienen que prestar de formaciones etc.⁹⁰.

Si bien la redacción hace difícil la lectura del texto, parece claro que Carretero explicaba que la crisis laboral de los músicos debido a la extensión del disco se había agudizado desde el comienzo del conflicto bélico por la competencia de las bandas de música de las milicias, muchas veces integradas por músicos no profesionales. La solicitud de que los puestos en estas formaciones fuesen ocupados por veteranos fue atendida desde el Cuartel general unos días después y, en consecuencia, los jóvenes fueron movilizados para unidades en los frentes de batalla:

Por encargo del General contesto su grata del 26 del anterior y tengo el gusto de manifestarle que en virtud de órdenes emanadas de este C.G. han sido pasaportados para unidades de los frentes de operaciones todos los individuos músicos que se hallaban comprendidos en reemplazos movilizados, y que se hallaban en Bandas en esa región⁹¹.

⁸⁹ La Orquesta Ibérica dirigida por Manuel Caballero ya actuaba en Sevilla en 1928. Véase: GARCÍA LÓPEZ, Olimpia. «El paisaje sonoro de Sevilla durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930): espacios, instituciones y redes musicales». *Paisagens sonoras urbanas: história, memória e património*. Vanda de Sá y Antónia Fialho Conde (dirs.). Évora, Publicações do Cidehus, 2019. <<https://books.openedition.org/cidehus/7002>> [consulta 18-10-2020].

⁹⁰ Carta de Manuel Carretero, Director Gerente de la Orquesta Ibérica de Concierto y Jazz-band al General Jefe de las Milicias de Falange Española Tradicionalista de las JONS. Fecha: 26 de diciembre de 1938. Lugar. Sevilla. AGMAV: Milicia Nacional. Cuartel General. Asuntos Generales. Asuntos: músicos. Sig. 5650 / 7.

⁹¹ Carta sin firma dirigida a Manuel Carretero. Fecha: 17 de enero de 1939. Lugar: Segovia. AGMAV: Milicia Nacional. Cuartel General. Asuntos Generales. Asuntos: músicos. Sig. 5650 / 7.

Sin duda relacionado con este expediente es el Oficio de la Milicia de FET y de las JONS informando a la máxima autoridad del mismo cuerpo en Segovia que «se están enviando a las Unidades del frente a los músicos pertenecientes a los reemplazos 1930 al 41 y en breve plazo no quedará en Música y Banda individuo alguno de reemplazo movilizado»⁹².

Algunas de las bandas fueron particularmente célebres y su actividad fue considerada de gran utilidad. Es el caso de la Banda Carlista de Pamplona, cuya actuación fue merecedora de la intervención de la jerarquía militar. El propio Franco, a través de la figura del General Secretario, autorizó a sus músicos, en enero de 1937 a «cumplir su servicio militar sin abandonar sus puestos» en la formación «en atención a la labor de exaltación patriótica que actualmente realizan por toda España»⁹³. Sin duda se refiere a la Banda del Requeté de Navarra, que se constituyó al inicio de la guerra y estuvo dirigida por D. Silvanio Cervantes Íñigo, músico militar y fundador de «La Pamplonesa»⁹⁴.

De naturaleza bien distinta aunque igualmente útiles para la propaganda fueron otras formaciones, como la Banda juvenil Los Califas, cuyo nombre estaba asociado al de la plaza de toros cordobesa, de donde eran originales. Sus integrantes, poco más que niños, ofrecían un espectáculo cómico y taurino y fueron muy activos en Córdoba, Sevilla y Granada durante la guerra⁹⁵, particularmente en festivales benéficos. En septiembre de 1938 su director remitía el informe de su actividad:

⁹² Carta sin firma por el Capitán Jefe Accidental de la Milicia de Falange Española Tradicionalista y de las JONS. Ejército del Sur, dirigida al General Jefe Directo de la Milicia de FET y de las JONS en Segovia. Fecha: 12 de enero de 1939. AGMAV: Milicia Nacional. Cuartel General. Asuntos Generales. Asuntos: músicos. Sig. 5650 / 7.

⁹³ Sin título. Fecha: 27 de enero de 1937. Firmado por el General Secretario. AGMAV: Milicia Nacional. Cuartel General. Asuntos Generales. Asunto: Músicos. Fecha: enero-julio 1938. Sig. 5650 / 6.

⁹⁴ ALLI ARANGUREN, Juan Cruz. «Un estudio sobre una familia carlista de Pamplona durante la Guerra Civil: los Cabañas Mecoleta». *Príncipe de Viana (PV)*, 79 / 271 (mayo-agosto, 2018), p. 643.

⁹⁵ Oficio del Coronel 2º Jefe de Sevilla al gobernador Militar de Córdoba. Fecha. 1 de septiembre de 1938. AGMAV: Sig. Caja núm. 34.629, carpeta núm. 2. En el mismo expediente, su director detallaba la composición de la formación, los instrumentos, el estado militar y el año de reemplazo de sus integrantes: 19 músicos, un «Director artístico y creador de la Banda» (Juan José de Lara Fernández), el Maestro de la Banda (Enrique Paz Domínguez) y un encargado del material (José Benítez Villarejo). Dos saxofones altos (Alfonso Díaz Ruz y Manuel Sánchez Ayala), dos saxofones bajos (Rafael Domingo Márquez y José Ramírez Perales), requinto (Rafael Díaz Ruz), Caja (Sebastián Grande Navarro), Bajo (Antonio López Romero) dos «músicos cómicos» (Rafael García Pérez y Enrique Sánchez Velarde), tres trombonistas (Daniel Sánchez Rubia, Manuel Ortiz Gómez y Antonio Grande Navarro), tres clarinetes (Enrique Castaño Fernández, Antonio Moreno Fernández, Enrique Moreno Fernández), bombo (Andrés Mendez Reyes), dos trompetas (Guzmán Alcalde López y Manuel Ortiz Palacios), platillero (Rafael Navarro Rodríguez).

Banda Juvenil “Los Califas” al servicio de España.

La que desde los primeros momentos del glorioso movimiento salvador de España viene actuando en cuantos festivales benéficos se organizan, asistiendo a misas de campaña en los frentes, visitando los pueblos recién liberados por nuestras tropas, celebrando conciertos públicos obsequiando a los soldados y heridos de la Cruzada con festivales etc. etc.

[...]

La Banda a pesar de sus reducidos elementos viene funcionando perfectamente y los militarizados simultaneando sus servicios de cuartel con los del conjunto, teniendo en el frente varios de sus elementos⁹⁶.

Su utilidad en la diplomacia queda también de manifiesto en el informe dirigido al Ministro de Defensa Nacional en el que le remitía el «recorte de la actuación de la Banda Juvenil “Los Califas” al servicio de España en Portugal», y le agradecía «las facilidades» que el mandatario les ofreció para dicha excursión. La extensión geográfica de su actividad y los espacios en los que trabajó se muestra asimismo puesto que informa de la próxima visita de la formación a Burgos y le invita «al festival taurino que obsequio a los soldados, milicia, flechas, etc.»⁹⁷

Finalizada la contienda, las bandas militares siguieron teniendo un papel protagonista en los ceremoniales del régimen y en la ocupación del espacio urbano. Para preparar la festividad del 1 de octubre de 1939, el Coronel Gobernador militar dictó una orden que especificaba el recorrido y las fuerzas que debían desfilar desde la residencia de Franco hasta la Plaza de Alonso Martínez⁹⁸. El artículo 3 estipula que, tras la celebración en la Catedral de una Misa y un *tedeum*:

Las Bandas de Música, cornetas y trompetas recorrerán de 8 a 8 y 45 horas las calles de la población tocando dianas efectuándolo las de Infantería y Artillería separadamente por las correspondientes a la orilla derecha del rio Arlanzón y en igual forma las de Intendencia y Caballería por las situadas en la margen izquierda⁹⁹.

⁹⁶ «Relación del personal que integra la Banda Juvenil “Los Califas” al servicio de España». AGMA: Sig. Caja núm. 34.629, carpeta núm. 2.

⁹⁷ Carta de Juan José de Lara al Exmo. Sr. Ministro de la defensa nacional. Lugar: Córdoba. Fecha: 25 de agosto de 1938. AGMAV: Sig. Caja núm. 34.629, carpeta núm. 2.

⁹⁸ Orden de la Plaza del día 30 de septiembre de 1939. Año de la Victoria. Firma: Coronel Gobernador militar, Luis Faurie, AGMAV: Sig. Caja núm. 20477, carpeta núm. 4. Las «fuerzas» que debían intervenir eran: un batallón, un escuadrón, una batería de un regimiento, y dos compañías del Grupo de Sanidad militar y del de Intendencia respectivamente: «Todas las unidades concurrirán con sus Estandartes, Escuadras y Bandas, excepto la de infantería cuya Bandera, Escuadra y Banda asistirán con la Compañía de Guardia Exterior de S.E. el Generalísimo que ha de rendir honores en el palacio de la Región».

⁹⁹ *Ibidem*.

La permanencia de la militarización en todas las instancias de la vida tras la guerra civil quedó simbolizada por la presencia de sus sonidos en las calles.

2.4. Música y ceremonial tras la guerra civil

La permanencia en el gobierno del aparato propagandístico de Falange una vez finalizada la guerra civil prolongó su protagonismo en la configuración de los elementos que integraron las celebraciones más significativas y, como consecuencia, es posible observar la forma en la que se extendió la utilización de los rasgos sonoros de las ceremonias ya señalados con anterioridad.

Los historiadores coinciden al apuntar la relevancia de dos casos: las fiestas de la «victoria» y el traslado de los restos de José Antonio Primo de Rivera. En cuanto a las primeras, las autoridades quisieron imprimir tanto a las celebraciones de la «victoria» como a las de la «liberación» de cada ciudad en 1940 un carácter más festivo que las del año anterior, con pluralidad de eventos que implicaban a distintos espacios urbanos y estratos sociales. Por ejemplo en Madrid, la programación teatral adquirió un protagonismo singular. El barroquismo y lo prolijo de los programas siguió la tónica precedente, si bien el título del programa de mano refleja la campaña de exaltación y afirmación del liderato de Franco que se estaba realizando por toda España:

Fiestas de la Victoria en su Primer aniversario. España Una, Grande y Libre. Representación organizada por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. En la Villa de Madrid, a 7 de abril del año de mil novecientos y cuarenta. Gala en el Teatro Español, de esta Capital, a las diez y cuarenta y cinco de la noche¹⁰⁰.

Cada una de las tres partes de la función tenía títulos que enunciaban ideas y eslóganes de Falange con términos y sintaxis que emulaban los del teatro de los siglos XVI y XVII, dentro de la tónica ya apuntada para el teatro falangista durante la guerra: *Loa famosa de la Unidad de España*, *Comedia heroica de la Libertad de España* y *Fiesta alegórica de la Grandeza de España*.

¹⁰⁰ CDMH. Fondo Dionisio Ridruejo: Sig. C.5 Legajo núm. 6.

Imagen 7. Programa de mano de las Fiestas de la Victoria en su Primer aniversario. España Una, Grande y Libre. Rerepresentación organizada por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda. CDMH. Fondo Dionisio Ridruejo. Sig. C.5 Legajo núm. 6

Como en el caso de las celebraciones religiosas, en esta ocasión también se demandó la participación de especialistas de las diversas disciplinas implicadas, unos profesionales que, por otra parte, estaban encuadrados en los distintos departamentos de Falange: de los decorados, realizados por Santiago Rey y López y Giovannini, se encargó Luis Decuchi (Departamento de Plástica); los figurines, a cargo de Encarnación, se encargaron José Caballero, José Luis López Sánchez y José Escasi (del Departamento de Plástica)¹⁰¹.

La dirección y realización estuvieron a cargo de Felipe Lluch Garín, cuyo recorrido ha analizado Víctor García, «desde su eficaz colaboración en los grupos de teatro fundados por Cipriano Rivas Cherif en los 20 y 30 hasta su ardiente compromiso con los proyectos culturales de Falange Española al término de la guerra»¹⁰². Como se puede apreciar, los únicos nombres que se consignan son los de los autores de los textos.

Respecto a la música, el elenco fue el siguiente: «Dirección musical de Ángel M. Pompey. Director de orquesta: José María Franco. Director de coros: Pedro Urrestarazu. Orquesta Clásica de Madrid y Coros de Conciertos. Dirección y realización de Felipe Lluch Garín».

La autoría del abundante repertorio incluido en la representación respondió a esta mezcla del pasado con un presente que pretendía emularlo hasta adquirir cierta forma de pastiche: la música de la «Loa» era de Josep Peiró (1629), «escrita para la Loa de la comedia *El Jardín de Falerina*», mientras que «los cuatros» al modo de la época, fueron originales del maestro Ángel Martín Pompey. La música de la «Comedia» fue de Alfonso el Sabio, Juan del Encina (*Qué es de ti, desconsolado*) y Carlos Verardi (fragmento de la *Historia Baetica*)¹⁰³, más toques militares y tonadas populares de los

¹⁰¹ La peluquería corrió a cargo de José Ruiz; la guardarropía, de Vázquez, Hnos. Centro de Documentación de la Memoria Histórica. C.5 Legajo núm. 6 (Salamanca).

¹⁰² GARCÍA RUIZ, Víctor. «Un teatro fascista para España. Los proyectos de Felipe Lluch». *RILCE: Revista de filología hispánica*, 16 / 1 (2000), pp. 93-134. <<http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/5247/1/Garc%C3%ADa%20Ruiz%2C%20V%C3%ADctor.pdf>> [consulta 01-05-2021].

¹⁰³ Se trata de un drama histórico en latín compuesto en Roma por el Secretario apostólico Carlo Verardi en 1492. La obra se inspira en los momentos previos a la rendición de los últimos reductos árabes en España. El acto tuvo tal repercusión internacional que superó la noticia del descubrimiento del nuevo

siglos XVI y XVII. La música de la «Fiesta» fue de Pedrell (*Españoleta*, sobre temas de tratados de tañido) y de la zarzuela *Fieras de celos y amor*, de Francisco Bances Candamo, nuevamente instrumentadas por Ángel Martín Pompey»¹⁰⁴.

Ninguno de los nombres anteriores era fortuitos: Josep Peiró, Juan del Encina y Francisco Bances Candamo representan la historia musical y la dramaturgia renacentista; Felipe Pedrell fue el musicólogo y referente de científicos y creadores que habían escrito la historia musical de España, como Nemesio Otaño; Ángel Martín Pompey representa a las generaciones más jóvenes.

Es interesante apuntar que, como se ha señalado más arriba, las obras de autores dramáticos del Siglo de Oro no fueron representadas, sino unas de nueva creación que las emulaban. Por el contrario, en el caso de la música, tres de los autores y obras pertenecen al Renacimiento y Barroco, por lo que fue este repertorio el que prestó una dimensión «real» o «veraz» al espectáculo. En todo caso, el programa es un ejemplo del uso que Falange hizo de los temas y estilos históricos para la construcción de la identidad cultural de la nueva España y el afianzamiento de líder.

La participación de músicos expertos en la elección de las obras musicales es igualmente manifiesta. La presencia de Martín Pompey sugiere su protagonismo, aunque también pudieron intervenir el director de la Orquesta Clásica de Madrid, José María Franco, o de los coros, Pedro Urrestarazu. Este último se había presentado en diciembre de 1938 al frente de Los Coros de Concierto de Madrid, y conseguido el apoyo de la crítica¹⁰⁵. Por su parte, José María Franco había dirigido la Orquesta Sinfónica en algunos conciertos emblemáticos organizados para celebrar la victoria y ensalzar al vencedor. El primero fue un homenaje al dictador en mayo de 1939, solo dos meses después del fallecimiento del violinista y director Enrique Fernández Arbós, que había estado más de treinta años al frente de la Sinfónica. El significado del evento, al que no asistió el homenajeado, queda anotado en el siguiente párrafo, que también plasma el momento inaugural que se imprimió a estos primeros recitales tras la guerra:

El general Saliquet, las autoridades y jerarquías del Partido asistieron a este concierto, que en orden artístico y social significa «la puesta en marcha» de la vida cultural de España, llena de promesas y esperanzas.

mundo. Cf.: COLAZZO, Martina. *Carlo Verardi. Historia Baetica. Edición crítica y comentario*. Tesis Doctoral [dirigida por Julia Benavent]. Universitat de València, 2014.

<<http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/40501/Tesi%20Martina%20Colazzo%20-%20Universitat%20de%20Valencia.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [consulta 01-05-2021].

¹⁰⁴ CDMH. Fondo Dionisio Ridruejo: Sig. C.5 Legajo, núm. 6.

¹⁰⁵ J.M. DE A. «Informaciones musicales». *ABC*, 21 de diciembre 1938, p. 12.

El *Himno Nacional*, tocado por la Orquesta, dio fin a este acontecimiento musical¹⁰⁶.

El repertorio, formado por obras de compositores de «países amigos» (Alemania, Italia y Portugal)¹⁰⁷, es un ejemplo de utilización de la música en ceremonias de estado –en este caso del franquista– y en las relaciones diplomáticas. La crítica musical mantuvo –lo hizo durante mucho tiempo– el lenguaje y los términos propios de la contienda. Por ejemplo, en agosto de 1939, JOTACEVE celebraba así el cuarto concierto de la Orquesta:

¡Vaya en primer término la más cálida y expresiva felicitación de los aficionados al divino arte a José María Franco por cuanto significa su enorme caudal de fe y energía espiritual en la ardua y noble empresa de reverdecer los laureles de la veterana Orquesta Sinfónica, puesta en trance de muerte por la vesania, y que resurge ahora vigorizada por el juvenil aliento del joven adalid musical...!¹⁰⁸.

José María Franco volvió a ocupar su puesto en octubre para la función organizada por la Jefatura del distrito universitario, un programa «de gala» para el que, según Sáinz de la Maza, solo pudieron ensayar en una ocasión¹⁰⁹. La participación de la Orquesta y su director en la conmemoración de abril de 1940 queda explicada por los pocos recursos musicales existentes en Madrid tras finalizar la guerra, así como por la visibilidad y protagonismo que habían alcanzado en el sinfonismo de la capital durante los meses anteriores. Regino Sáinz de la Maza narró el evento para el *ABC* con los términos «patrióticos» que requerían el acontecimiento y apuntaba a la compañía de afirmación del liderato de Francisco Franco, que comprendió visitas a ciudades y eventos variados en distintos espacios, y a la que se circunscribe también el concierto comentado: «José María Franco, a quien la Jefatura Nacional de Prensa encomendó la dirección del concierto-homenaje a nuestro invicto Caudillo y a su glorioso Ejército,

¹⁰⁶ R.S.M. «Informaciones y noticias musicales. Concierto en el Español. José María Franco y Ángeles Ottein». *ABC*, 24 de mayo de 1939, pp. 23 y 24.

¹⁰⁷ Véase TURINA GÓMEZ, Joaquín. *Recuerdos de un siglo y pico. Orquesta Sinfónica de Madrid, 110 años (1904-2014)*. Madrid, Orquesta Sinfónica de Madrid, 2015, s.p.

¹⁰⁸ JOTACEVE. «Informaciones y noticias musicales. Cuarto concierto de la Orquesta Sinfónica 1939». *ABC*, 15 de agosto de 1939, pp. 17-18. Obras: «Obertura» de *Cleopatra*, de Luigi Mancinelli; Segunda Sinfonía, de Johannes Brahms; Concierto para violín y orquesta, de Félix Mendelssohn; *Los maestros cantores*, de Richard Wagner. Como solista, Enrique Iniesta.

¹⁰⁹ «Teatros, cinematógrafos y conciertos en España y el extranjero: Concierto de gala, Orquesta Sinfónica de Madrid». *ABC*, 28 de octubre de 1939, p. 16. Obras: «Obertura» de *Oberon*, de Carl María von Weber; Suite en Re, de Johann Sebastian Bach; *El amor brujo*, de Manuel de Falla; Quinta Sinfonía de Ludwig van Beethoven.

bien merece el éxito que le acompañó ayer»¹¹⁰. Los intrincados y largos caminos que condujeron a la organización de la Orquesta Nacional de España en 1942 se pueden adivinar entre las expresiones de admiración del guitarrista por el logro que supuso reunir una orquesta de noventa músicos y «esquivar los peligros de la improvisación». En cuanto al repertorio, alude a un «homenaje» a los autores interpretados: Chapí (*Preludio de La revoltosa*), Granados (Tres danzas orquestadas por Lamote de Grignon), Turina (*La procesión del Rocío*), Falla (*Romance del pescador* y *Danza ritual del fuego*), todos ellos «ilustres señores de nuestra música», bajo la dirección de José María Franco, «buen capitán del sonido». La segunda parte del concierto incluyó obras de Corelli (*Sarabanda, Giga y Badinerie*) y cinco lieder, a cargo de Ángeles Ottein. El acto finalizó con la obertura de *Los Maestros Cantores*, tras el que desató el entusiasmo de un público «ávido de emociones estéticas elevadas». Los criterios de afinidad ideológica y política que rigieron las programaciones de determinados eventos sinfónicos programados desde Prensa y Propaganda tras la guerra civil permiten sugerir que este furor wagneriano no fue ajeno a la política de propaganda falangista.

Las celebraciones de la victoria en abril de 1940 se proyectaron a capitales y pueblos de toda la geografía española, y el carácter inaugural ya apuntado se puede observar en buena parte de los textos que los relataron. Por ejemplo, la ciudad de Jaca fue engalanada para adquirir el «aspecto de fiesta», se celebró una ceremonia religiosa en el monumento a los Caídos y, durante la misa, el Regimiento de Galicia interpretó «un repertorio selecto y variado». Esta Banda, sobre la que se depositó la responsabilidad del elemento sonoro de las ceremonias, intervino en «otro acto muy brillante y evocador» celebrado en la Catedral, donde ejecutó «los Himnos del Movimiento y al ser izada en la torre catedralicia la bandera gloriosa de España, músicas y cornetas dieron al aire las notas briosas del Himno Nacional»¹¹¹.

También se emplearon sonidos grabados en espacios menos formales: puesto que las conmemoraciones del golpe de estado se hicieron coincidir con «la fiesta de exaltación del Trabajo» –el Fuero del Trabajo se había promulgado en el mes de marzo–, las crónicas procedentes de Jaca enlazan a aquellas con las muestras del «hermanamiento» entre empresarios y obreros festejadas con «ágapes» en «talleres y fábricas», siempre llenas de «camaradería», «simpatía» y «gallardo patriotismo». Se

¹¹⁰ R.S.M. «Informaciones y noticias musicales. Concierto en el Español. José María Franco y Ángeles Ottein». *ABC*, 24 de mayo de 1939, pp. 23 y 24.

¹¹¹ «18 de Julio». *La Unión. Semanario independiente*, 20 de julio de 1939, p. 1.

leyeron consignas, se pronunciaron los «gritos rituales» y se interpretaron «con gramófonos y aparatos mecánicos» los himnos del Movimiento y Nacional¹¹². La utilización de discos sugiere la imposibilidad de contar con una segunda agrupación capaz de realizar tal interpretación dentro de las condiciones de profesionalidad y dignidad que la normativa legal acababa de imponer para asegurar la debida seriedad en dichos actos¹¹³. Sin lugar a dudas, la solemnidad de los actos en el monumento a los Caídos y la Catedral fue prioritaria, de manera que los relacionados con el Fuero del Trabajo debieron conformarse con himnos grabados.

Como en las fiestas de la «victoria», las autoridades quisieron imprimir un espíritu más festivo a las celebraciones de la «liberación» en 1940 al mismo tiempo que, en la línea de lo señalado para los años anteriores, programaron eventos de distinta naturaleza que abarcaban todos los espacios urbanos y a su población. Por ejemplo en Barcelona, en el Liceo, tuvo lugar una sesión de Gran Gala con repertorio formado por música española, italiana y alemana, «es decir, de tres países unidos por fuertes lazos de sangre en nuestra guerra de liberación»¹¹⁴. Con la asistencia de las máximas autoridades, el concierto fue seguido de cena y baile en el hotel Ritz. También se programaron actos religiosos en el Castillo de Montjuic –misas cantadas, bendición de la bandera, inauguración de una capilla, regalo de los presos, turnos de adoradores– y un concierto de la Banda Municipal bajo la dirección del maestro Bonell, que interpretó pasodobles, zarzuelas, jotas, sardanas y música de Granados y Falla¹¹⁵. Todo tipo de repertorio, por lo tanto, y espacios ciudadanos diversos para una celebración en la que, ya finalizada la guerra, fue la música la que representó, simbolizó y utilizó como medio para estrechar las relaciones con los países del Eje.

En Sitges, el concurso de las bandas de música fue definitivo en estas fiestas, aunque no fueron solo sus sonidos los que conformaron el ambiente sonoro de las calles puesto que las marchas patrióticas fueron acompañadas, durante el desfile, del sonido de sirenas, campanas y los gritos enervados de la población¹¹⁶. También aquí hubo

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ VICEPRESIDENCIA DEL GOBIERNO. «Orden de 7 de julio de 1939». (*BOE*, 9 de julio de 1939).

¹¹⁴ «La función de esta noche en el Liceo». *La Vanguardia Española*, 26 de enero de 1940, p. 4. No se detalla el repertorio.

¹¹⁵ «Los actos de hoy». *La Vanguardia Española*, 26 de enero de 1940, p. 4.

¹¹⁶ «La fiesta de la Liberación en la provincia. En Sitges». *La Vanguardia Española*, 26 de enero de 1940, p. 4.

una función de gala, en este caso la representación de una obra de José María Pemán, *De ellos es el mundo*, interpretada por un grupo de Educación y Descanso¹¹⁷.

La utilización del sonido para ocupar y afirmar el poder de los vencedores en los espacios urbanos se extendió al medio rural, y el traslado de los restos de José Antonio Primo de Rivera desde Alicante al Escorial en noviembre de 1939 ofrece un ejemplo eficaz para observar algunos de los mecanismos que se arbitraron por la comisión designada a tal efecto¹¹⁸. El ritmo de los portadores, el uso dramático del silencio, el carácter simbólico de las campanas y el canto fúnebre religioso fueron los protagonistas sonoros. A ellos se unieron otros elementos ya apuntados como el fuego de las antorchas, integrantes de las ceremonias falangistas pero también partícipes de las antiguas ceremonias y ritos fúnebres de los reyes de España.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Para una descripción e interpretación detallada del acontecimiento, véase: SÁEZ RAPOSO, «José Antonio a hombros del franquismo...», pp. 269-294. Para un análisis de su paisaje sonoro: PÉREZ ZALDUONDO, «Silence, sound and imaginaries: soundscape and musical programming in the funerary ceremonies of José Antonio Primo de Rivera (1939)»...

CAPÍTULO 3. LA MÚSICA EN SALONES Y EN LOS RECINTOS TEATRALES E HISTÓRICOS

Las noticias de prensa sobre eventos de carácter musical trasladan la impresión de que los salones y teatros de las ciudades *nacionales* fueron ocupados por los sonidos programados, en buena parte, para festivales benéficos, conmemoraciones y homenajes, por lo que podemos concluir que dichos espacios de socialización fueron utilizados para desplegar los ritos relacionados con la cultura de guerra.

Esta vida musical íntimamente ligada a la propaganda estuvo condicionada por múltiples factores derivados de la situación bélica, entre los cuales el emplazamiento de cada capital respecto a los frentes de batalla seguramente no fue el de menor importancia. Otros elementos a considerar son la trascendencia que cada ciudad tuvo para el nuevo régimen desde el punto de vista tanto simbólico como estratégico, así como la fase de la guerra en la que se produjo la ocupación. No hay que olvidar que el 1 de enero de 1938 se organizó el Primer Gobierno Regular de Franco y comenzó la etapa más activa del Servicio Nacional de Propaganda, en manos de Falange, por lo que podemos presumir que desde este momento la organización de espectáculos estuvo sujeta a criterios y consignas de carácter general. La particularidad en la distribución de fuerzas políticas, culturales y sociales que sostuvieron el golpe de estado en las localidades –ejército, monárquicos, católicos tradicionalistas– obliga asimismo a observar el asunto de manera singularizada. Finalmente, las tradiciones y experiencias diferenciadas de cada municipio reclaman una aproximación que, proveniente de la denominada musicología urbana, contemple tales realidades por separado. Estos factores han determinado que los acercamientos realizados hasta la fecha hayan tenido un carácter muy específico y esté todavía pendiente la redacción de conclusiones generales.

No obstante, es imprescindible ensayar una mirada que, a través de la comparación, permita observar las formas en las que fenómenos locales –relacionados con la idiosincrasia e historia de cada ciudad– o generales –provenientes de las circunstancias bélicas, consignas y políticas que construyeron la cultura de guerra– confluyeron para conformar la vida musical de las ciudades en la retaguardia *nacional*. Hasta la fecha, podemos afirmar que solo una parte de tales elementos fueron de nuevo cuño, es decir, se derivaron directamente del conflicto; otra, la destinada exclusivamente al entretenimiento, ya existía con anterioridad al golpe de estado; la vida de las

asociaciones y formaciones musicales que se mantuvieron activas se adaptó a las nuevas circunstancias.

En las siguientes páginas nos proponemos, a partir de fuentes hemerográficas y fondos documentales de distintas ciudades, diferenciar los elementos uniformadores de los eventos con participación musical de aquellos otros factores que los singularizaron. En este ejercicio observaremos diversas tipologías de espectáculos y conciertos así como la dimensión promotora de la vida musical que asumieron tanto las sociedades clásicas como los organismos e instituciones de nueva creación. Posteriormente, examinaremos los mapas que dibujaron los viajes y trayectorias de músicos y formaciones musicales y, finalmente, el repertorio, sus significados y resignificaciones. Por su relevancia, dedicaremos un epígrafe a la música en el teatro falangista.

3.1. EVENTOS

Elementos uniformadores

Una característica que homogeneizó las manifestaciones de la cultura de guerra en todas las ciudades durante el conflicto fue la proliferación de eventos –celebraciones, homenajes– destinados a recaudar fondos para el ejército, los heridos y hospitales. M^a Luz de Prado ya apuntó la necesidad de su análisis, puesto que «las actividades relacionadas con la asistencia social [...] estuvieron, desde el primer momento, en el centro mismo del proceso de construcción de la ‘Nueva España’», y fueron un «eficaz instrumento de propaganda»¹.

En la primavera de 1938 la Junta del Liceo de Granada estaba presidida por el «heroico teniente coronel Nestares», y su cuadro artístico era un «conglomerado de cuantos valores granadinos han destacado en el Teatro y en la Música»². La dirección musical se confió a Alfredo Bandrés Sellés, que estaba al frente de la Banda de Falange. En el mes de abril se hizo público que todas las futuras actuaciones tendrían «carácter benéfico y patriótico, dedicándose especial interés, al organizarse los programas, y en atención a la sensibilidad tradicionalista del resurgir español, en reprisar las más

¹ PRADO HERRERA, M^a Luz de. «La historiografía de la Guerra Civil y del primer franquismo: reflexiones y nuevos planteamientos en el setenta aniversario». *Studia Historica, Historia contemporánea*, 25 (2007), p. 315.

² «Liceo de Granada ha creado un Cuadro Artístico. Las actuaciones serán, exclusivamente de carácter benéfico». *Patria*, 5 de abril de 1938, p.8.

hermosas zarzuelas de nuestro arte lírico»³. Al mismo tiempo, la otra asociación cultural de la ciudad, el Centro Artístico, organizó en el Teatro Cervantes un festival de zarzuela al que asistieron autoridades, combatientes y heridos de los hospitales y de los «musulmanes»⁴. En el evento, una «velada inolvidable, plena de arte y de patriotismo y un éxito económico»⁵, intervinieron intérpretes locales y visitantes —el violonchelista Segismundo Romero y el violinista Telmo Vela, de la Orquesta Bética de Sevilla—, así como aficionados y artistas de otras disciplinas, particularmente pintores⁶.

- Imagen 8. CE04006 Foto de la bendición de los locales del Centro Artístico por parte del Obispo durante la guerra civil

También fue una finalidad benéfica, en este caso a favor del ejército español, la del recital de julio de 1937 organizado por el Ateneo de Sevilla, que durante la guerra patrocinó conciertos de música de cámara en los que participaban alumnos del Conservatorio hispalense. Contaron con el concurso de la Orquesta Bética, formación muy activa en la capital que ya había sido protagonista, junto a otros intérpretes sevillanos, de la gala que el mismo centro docente había celebrado en diciembre de 1936 a beneficio de la Aviación Militar y las Cocinas Económicas. El repertorio escogido para el verano del 37 fue interpretado ante el propio Queipo de Llano y representantes de las «naciones amigas». La musicóloga Olimpia García ha apuntado que las obras de autores locales y de Manuel de Falla formaban parte de los conciertos habituales de la Bética, pero durante la guerra quedó fuera la música francesa y rusa, usual en sus recitales de preguerra⁷.

Otro rasgo común fue la constitución de formaciones musicales en el ámbito de organismos falangistas, además de la adscripción a los mismos de las ya existentes. Un ejemplo del procedimiento seguido es el de la Orquesta de la Falange de Granada: en julio de 1938, una noticia del diario *Patria* daba cuenta de la reunión de «los más destacados profesores granadinos» para constituir la formación. El acto tuvo un destacado carácter institucional, puesto que asistieron el jefe provincial del Partido y el provincial de Propaganda. Vale la pena detenerse en la alocución del segundo de ellos,

³ *Ibidem*.

⁴ «La gran función de gala en el teatro Cervantes». *Patria*, 6 de marzo de 1938, p. 4.

⁵ *Ibidem*.

⁶ «El beneficio de un festival artístico destinado al Reformatorio de San Miguel». *Patria*, 18 de marzo de 1938, p. 4.

⁷ GARCÍA LÓPEZ, «Propagandistas y pedagogos: el papel del Conservatorio de Música de Sevilla como dinamizador cultural durante la Guerra Civil española», pp. 184-185.

Alfonso Moreno, que tomó la palabra para explicar «el nuevo concepto de vida que defiende la Falange, la que trata de revalorizar el Arte, menospreciado por los políticos del liberalismo»⁸. El resumen del discurso no explica el papel de la música en la ideología o la sociedad falangista sino que apunta hacia el lugar más vulnerable para los músicos, los problemas laborales:

Recabó la gran labor educadora de la Música, y en encendidos párrafos expresó que esa consigna del Movimiento, «Pan y Justicia», quería la Falange hacerla realidad en los artistas que como hombres, sienten todas las necesidades materiales.

Afirmó que la Falange estudia el problema del paro de los profesores de orquesta, que pronto quedará resuelto. Mientras tanto, trata de buscar soluciones que lo alivien en lo posible.

Terminó su brillante disertación con una bella comparación entre la unión profunda que debe de haber en una orquesta para lograr la perfecta armonía, y la disciplina recia de los camaradas que han de forjar la armonía espiritual de la Falange⁹.

Las palabras del Jefe provincial, Francisco Prieto Moreno, reiteraron la exhortación al trabajo dentro de la disciplina falangista y concluyeron el acto, que se celebró en un espacio seguramente familiar para el gremio de músicos, el local social de la Masa Coral. Los objetivos propagandísticos de esta iniciativa de Falange eran apuntados en la extensa crónica del concierto de presentación, que explicaba que la organización de la Orquesta respondió a la finalidad de «aunar voluntades y realizar una propaganda musical concreta y efectiva». El cronista dedicó la mitad de su texto a extremos relativos a la ejecución y dirección –a cargo de Ángel Barrios–, que celebró, y animó a proseguir con el esfuerzo¹⁰.

Tanto las formaciones que se incorporaron a Falange como las que se organizaron en su seno participaron en conciertos de todas las tipologías, particularmente las de fines benéficos. Por ejemplo, en Granada, la Orquesta de Falange cooperó en cuantas actividades musicales se programaron¹¹.

La apropiación por parte de Falange de la actividad artística y las sociedades culturales se llevó a cabo por medios distintos. Itziar Larrinaga explicó que el

⁸ «Se reúnen los profesores de orquesta granadinos para constituir la “Orquesta de Falange”». *Patria*, 1 de julio de 1938, p. 8.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ «Un brillante éxito en la presentación oficial de la Orquesta de la Falange». *Patria*, 26 de julio de 1938, p. 5.

¹¹ RAMOS, «La actividad musical de Ángel Barrios durante la Guerra Civil Española (1936-1939)»..., pp. 274-301.

Ayuntamiento de Bilbao acordó la disolución de su Banda de música argumentando que tal formación en realidad no existía entre otras razones porque sus músicos «pertenecían a la recién formada Banda de la Falange»¹². La prensa nos presenta una fórmula más directa y radical de apropiación de otra formación de gran tradición en la ciudad, la Sociedad Coral, que fue «incorporada a la Organización Nacional y, por lo tanto, al servicio de España y a las órdenes del Caudillo»¹³. Los integrantes de su Cuadro Lírico pasaron a pertenecer al Teatro Nacional de Falange de FET y de las JONS¹⁴. El tono imperativo con el que la organización política recordaba a sus componentes la «obligatoriedad ineludible de acudir a los ensayos que se convocan manteniendo la disciplina estricta, ya que la labor de la Sociedad es con fines patrióticos»¹⁵, suscita dudas sobre el ánimo de los intérpretes.

Aunque fueron los falangistas los más activos, otras fuerzas conservadoras como los Requetés también organizaron sus propias formaciones musicales, que siguieron activas con su denominación institucional incluso después del Decreto de Unificación de abril de 1937. Así, en Granada, donde la Comunión Tradicionalista gozaba de una presencia «nada despreciable [...] entre los sectores acomodados y conservadores», y donde se vivieron tensiones tras la unificación¹⁶, la Banda Boinas rojas dirigida por Vidal¹⁷ participó en la sociedad de carácter popular, designada como Masa Coral, que intentaba eludir la inactividad¹⁸.

Un nuevo elemento unificador fue que, dada la presencia de los músicos aficionados y profesionales en los frentes, hubo que sustituirlos en la retaguardia. Este fenómeno, frecuentemente mencionado en la bibliografía sobre la música durante las dos guerras mundiales, se puede observar también en el caso que nos ocupa. En febrero de 1938 la Masa Coral y Agrupación Musical Granadina solicitaba la cooperación de

¹² Acuerdo de disolución de la Banda Municipal de Música, Archivo Municipal de Bilbao, C-14210 / 030 cit. en LARRINAGA, Itziar. «The Spanish Civil War and the Spanish Civil War». *The History of Basque Music*. Josu Okiñena (ed.). Reno, Center for Basque Studies, University of Nevada, 2019, p. 200.

¹³ «Obsequio a unos artistas». *La Gaceta del Norte*, 3 de marzo de 1938, p. 3.

¹⁴ Interpretaron *Luisa Fernanda*, de Moreno Torroba, en los Jardines del Instituto de Bilbao el 4 de septiembre de 1938. «Exposición Nacional de Auxilio Social». *La Gaceta del Norte*, 4 de septiembre de 1938, p. 1.

¹⁵ «Delegación Provincial de Prensa y Propaganda de Falange Española Tradicionalista y de las JONS». *La Gaceta del Norte*, 2 de febrero de 1938, p. 4.

¹⁶ COBO ROMERO, Francisco y ORTEGA LÓPEZ, Teresa María. *Franquismo y posguerra en Andalucía oriental: represión, castigo a los vencidos y apoyos sociales al régimen franquista*. Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 178-179.

¹⁷ Presumiblemente se trate del barítono Julio Vidal Aban, maestro de capilla que a comienzos de siglo había sido laudista del Quinteto Albéniz. Véase: RAMOS, Ángel Barrios: *el compositor en su época*, p. 149.

¹⁸ *Patria*, 20 de abril de 1938, p. 11.

los diletantes debido a que «las circunstancias actuales tienen alejados de Granada a gran parte de la juventud que integraba el cuadro de aficionados al canto y al arte teatral, que han sido siempre la razón de ser de esta entidad»¹⁹. Meses después se volvía a insistir en ello al destacarse «las dificultades del momento presente, pues muchos de sus socios jóvenes al servicio de la Patria, no pueden concurrir»²⁰. Una fiesta organizada por el Centro Artístico, en este caso una sociedad burguesa y elitista, expuso otro de los temas recurrentes en estos casos: la presencia añadida de mujeres ante la ausencia de varones²¹. También Otaño se lamentó de las consecuencias de la militarización: «[...] en ninguna de las ciudades de nuestro territorio [hay] una agrupación coral discreta. En todas sucede lo mismo: que la gente está movilizadada o en sus servicios obligados»²².

Los símbolos e imágenes del nuevo régimen ocuparon los espacios en los que se interpretó y escuchó todo tipo de repertorio. Así, en el local en el que Sáinz-Ferrer ofreció un concierto de bandurria organizado por el Liceo de Granada²³ se había colocado, «presidiendo entre banderas nacionales, el retrato de nuestro invicto Caudillo»²⁴. Los sonidos musicales convivieron con los de los discursos de las autoridades, los gritos y saludos de rigor, y los himnos. Dos crónicas de carácter bien distinto sirven como ejemplos: en diciembre de 1936 se inauguraba la temporada en la sala de cine Imperio de las Flechas, en Toledo, con un programa que incluía, en su primera parte, la interpretación de los himnos de la Legión y los nacionales de Alemania e Italia a cargo de la Banda de Falange Española de la ciudad, dirigida por Mariano Fernández. Tras la alocución del Jefe provincial de Flechas y la proyección del Noticiero de actualidad, se exhibió una película de dibujos. En el intermedio, la misma formación interpretó un «concierto sinfónico» tras el cual se pudo ver «la película más graciosa del inimitable caricato de la pantalla» Harold Lloyd, titulada *Cinemanía*. El evento finalizó con la interpretación del himno de FET y de las JONS²⁵. Concebido y

¹⁹ «Masa Coral». *Patria*, 3 de febrero de 1938, p. 4.

²⁰ «La Masa Coral y su labor artística». *Patria*, 20 abril de 1938, p. 11.

²¹ Se interpretaron *Bohemios*, de Vives, y *Las Golondrinas*, de Usandizaga. En el intermedio hubo un concierto a cargo de «profesores granadinos» y otros procedentes de la Orquesta Bética dirigidos por el director de la Banda Municipal, José Montero. Lo recaudado también se destinó a fines de beneficencia patrocinados por la Delegación de Orden Público: «Festival artístico». *Patria*, 22 de febrero de 1938, p. 8; 26 de febrero, p. 2.

²² [Carta de Nemesio Otaño a Norberto Almandoz], (13 de abril de 1937). AMNO: Sig. 015-001-103.

²³ «Sáinz-Ferrer dará un recital mañana en el Liceo». *Patria*, 26 de enero de 1938, p. 7.

²⁴ «Un nuevo triunfo de las camaradas Sáinz-Ferrer, Alarcón y Villalobos». *Patria*, 28 de enero de 1938, p. 5.

²⁵ Los fondos de esta sesión interdisciplinar se destinaron a la creación de un sanatorio antituberculoso. Cartel de una fiesta fascista en Toledo. AGA: Sig. 33, F, 04064, 55630,001. Archivo Fotográfico de la Delegación de Propaganda de Madrid durante la Guerra Civil. Portal de Archivos Españoles. <

organizado desde y para un público distinto, aunque con objetivos similares, el recital de Miguel Fleta y Carmen Díaz Martín en Bilbao se cerró con la interpretación de los himnos *Oriamendi* y *Cara al sol* «en medio de un respetuoso silencio y de los brazos en alto»²⁶. Con palabras de Zira Box, el aparato simbólico desplegado durante sesiones como las mencionadas convirtió «el poder en autoridad»²⁷.

Elementos diferenciadores

Las conmemoraciones del golpe de estado, de la «liberación» de cada ciudad y de la «victoria» tuvieron sus espacios multitudinarios al aire libre, como hemos visto en el capítulo anterior, pero también se proyectaron hacia el interior de teatros y otros edificios. Por ejemplo en el Teatro Arriaga de Bilbao, en 1938, se representó *Marina*, la ópera de Emilio Arrieta (1821-1894) que había alcanzado gran popularidad en toda España en las décadas precedentes. Fue interpretada por la Coral de FET y de las JONS de Vizcaya, y asistieron jerarquías políticas y militares. El extenso relato del acontecimiento divulgó las claves necesarias para interpretar la situación que se estaba viviendo de acuerdo con la ideología de los sublevados:

Espectáculo único el que ofreció este españolísimo y buen pueblo de Bilbao. Presentando al cabo de un año de haber sacudido la barbarie que le ahogaba y en medio de una guerra cruenta y dura, que en buena parte, le ha tocado vivir de manera intensa, esta fiesta sencillamente admirable en la que se dieron cita el buen gusto, el sentido artístico y el entusiasmo más cálido y hondo y que fue un reflejo fiel del grado de normalidad y de fervor español en que se desenvuelve la vida bilbaína bajo la égida del Gobierno de Franco²⁸.

Efectivamente, la celebración y difusión de las actividades musicales servían para argumentar y demostrar el estado de normalidad que se implantaba en las ciudades bajo gobierno franquista una vez superado el «caos» republicano. En este caso, además, la representación de la ópera adquirió un simbolismo añadido debido al carácter icónico del Teatro Arriaga para la burguesía y la élite intelectual vasca, convocadas junto a los dirigentes del nuevo régimen para celebrar y ratificar la ocupación y la implantación del nuevo estado. La interpretación que de este evento realizó la prensa unió los códigos de

<http://pares.mcu.es/ArchFotograficoDelegacionPropaganda/lanzarVisor.do?idImagen=32697496> [consulta 01-05-2021].

²⁶ J. DE I. «Miguel Fleta en el Coliseo Albia». *La Gaceta del Norte*, 16 de enero de 1938, p. 2.

²⁷ BOX, *España, Año cero. La construcción simbólica del franquismo*, p. 19.

²⁸ «En el Teatro Arriaga. Una fiesta de verdadera “gran gala”». *La Gaceta del Norte*, 21 de junio de 1938, p. 3.

sociabilidad de la clase social que acudía al teatro —«muchos de los concurrentes vestían de etiqueta»; el «buen gusto» y el «sentido artístico»— con los que integraban los ritos de los espectáculos de guerra:

El patriotismo de los asistentes a la gran función, se hizo, luego, estruendo de aplausos y vibración de entusiasmo cuando, saludado por el *Himno Nacional*, salió a un palco el Conde de Rodezno²⁹ acompañado de varios ilustres generales. Brazo en alto y con la emoción reflejada en sus rostros respondieron al clamor fervoroso de la gran multitud³⁰.

Sin embargo en Granada, un enclave aislado en un entorno republicano en 1938, la participación de la música en la conmemoración del golpe de estado se limitó a la organización de una «verbena» patrocinada por la Fábrica de Pólvoras, que contaba con orquesta propia³¹. Los desfiles, manifestaciones, exposiciones y celebraciones religiosas en la capital no alcanzaron la monumentalidad de las de otras ciudades, presumiblemente por la importancia relativa y la situación de aislamiento de la capital nazarí.

Las distintas intensidades de la participación de la música así como las diversas formas que asumió en estas conmemoraciones atañen particularmente al uso del folclore y a su significación. En Euskadi, como en otros territorios de España, había sido la fuente del nacionalismo musical vasco desde la centuria anterior³² y, particularmente los bailes y canciones que tenían carácter colectivo representaron una identidad diferenciada que fue utilizada intensamente desde el punto de vista político³³.

Como los himnos con fuerte contenido simbólico, los intérpretes e instrumentos se sometieron a procesos de resignificación, si bien Karlos Sánchez Ekiza ha llamado la atención sobre las decisiones y situaciones contradictorias que se derivaron de la fluctuación de criterios entre la instrumentalización propagandística y la prohibición, precisamente debido al carácter identitario del repertorio popular de determinados instrumentos³⁴.

²⁹ Tomás Domínguez Arévalo, de ideología monárquica y tradicionalista, era Ministro de Justicia del Primer Gobierno de Franco.

³⁰ «En el Teatro Arriaga. Una fiesta de verdadera “gran gala”»..., p. 3.

³¹ «Gran verbena con motivo del III año Triunfal». *Patria*, 19 de julio de 1938, p. 11.

³² El Padre Donostia (San Sebastián, 1886-1956) había realizado el *Euskal Eres-Sorta. Cancionero Vasco*, en 1922. Un año después, Resurrección María de Azkue (Bilbao, 1864-1951) publicó el *Cancionero popular vasco* (11 tomos) con el objetivo de «recuperar la cultura tradicional euskérica y darle continuidad en la vida moderna»: KINTANA GOIRIENA, Jürgi. «R. M. Azkue: “Nacionalismo cultural y posibilismo político”». *Historia política: ideas, procesos y movimientos sociales*, 8 (2002), p. 96.

³³ SÁNCHEZ EKIZA, Karlos. «“Antes que los razonamientos llegan al corazón los sonidos”...», p. 185.

³⁴ *Ibid.*, p. 187.

En ciudades como Sevilla, cuya importancia fue decayendo a medida que otras más relevantes para el nuevo régimen se añadían a la España nacional³⁵, y Granada, el sentimiento de pertenencia a través de la música había tenido una orientación de carácter local, y cabe presumir que algunas de sus manifestaciones plantearan características problemáticas para el nuevo discurso oficial. De hecho, la prensa granadina a partir de 1938 fue poco pródiga en noticias sobre las tradicionales zambras, típicas de las comunidades gitanas, con las que era costumbre concluir las fiestas y reuniones sociales. Su origen y las características de sus danzas se situaban lejos de las convenciones asociadas al folclore, aunque ello no fue obstáculo para que siguieran siendo presentadas como símbolo de lo español ante las delegaciones extranjeras³⁶. Por otro lado, el pasado de ambas ciudades ofrecía referentes identitarios que se convirtieron en ejes del nuevo nacionalismo: la cultura del Siglo de Oro, la «hispanidad» y los Reyes Católicos fueron referentes esenciales para la lectura de la historia española impuesta por el franquismo.

Otros aspectos más circunstanciales acrecentaron las diferencias de los rasgos de los eventos con intervención musical. Entre ellos, destaca la actividad de la Sección de Música de las delegaciones de Prensa y Propaganda en cada localidad. De su eficacia, talante, apoyo e inclinación dependerían, presumiblemente, la organización y detalles de los acontecimientos. Fue muy activa la de Vizcaya, que en septiembre de 1938 organizó en Radio España de Bilbao un Concurso de Canto, en el que la «Romanza de Micaela», de *Carmen* de Bizet, fue obra obligada. Los concursantes interpretaron también otros fragmentos de ópera y lieder, pero especialmente zarzuelas³⁷.

Nuevos factores de singularización se originan de la pervivencia o desaparición de las sociedades musicales. De hecho, el análisis del asociacionismo musical, que ha alcanzado cierto desarrollo en la musicología española, podría ser decisivo para observar la medida y los términos en los que contribuyó a construir la nueva identidad nacional. A diferencia de los eventos programados directamente por los organismos oficiales, este tipo de entidades no se limitaron a «recibir» o escuchar el repertorio diseñado «desde arriba» sino que, por el contrario, organizaron sus propias prácticas

³⁵ Los detalles de las celebraciones patrióticas en Sevilla están en: LANGA NUÑO, Concha. «La formación del franquismo en Sevilla. Las fiestas políticas durante la guerra civil». *Revista de Historia Contemporánea*, 9-10 / 2 (1999-2000), pp. 345-371.

³⁶ Véase PÉREZ ZALDUONDO, «Música durante la Guerra Civil...», pp. 119-120.

³⁷ La concursante Beatriz Arana interpretó fragmentos de *Gigantes y Cabezudos* de Caballero, y de *Don Giovanni*, de Mozart; *Río abajo*, de Lamote de Grignon y *Canción de Solveig*, de *Peer Gynt* de Grieg. «Jefatura Provincial de Propaganda», *La Gaceta del Norte*, 18 de septiembre de 1938.

musicales. El conocimiento de su vida institucional y las características de la sociabilidad formal de sus socios durante este periodo –dentro, según Amaia Lamikiz, de la «esfera semipública»³⁸– puede ayudar a valorar su participación en la cultura de guerra en la España «nacional», particularmente en ciudades que fueron tomadas tempranamente por los sublevados y mantuvieron algo del asociacionismo de preguerra. Algunos ejemplos sirven para orientarnos sobre la dimensión y la entidad de los cambios en la vida musical de estas entidades: la Sociedad Filarmónica de Bilbao, fundada en 1896 y decana de las de su clase, había formado parte de las instituciones que en las décadas de finales del siglo XIX y primeras del XX simbolizaron musicalmente el desarrollo de la ciudad. Durante la guerra civil mostró cierto movimiento, pero obviamente su programación estuvo sujeta a las circunstancias del conflicto: en febrero de 1938 la visitó la Orquesta Sinfónica Patriótica de Zaragoza, dirigida por César Mendoza Lasalle (1910-1999), y contó con la participación del pianista Ricardo Viñes³⁹. Fue una etapa en la gira a beneficio de Cruz Roja que durante los dos primeros meses del año les llevó a Logroño, Vitoria, Burgos, Valladolid, Salamanca, Zamora, Lugo, El Ferrol, La Coruña, Santiago, Vigo, Pontevedra, Orense, León, Palencia y San Sebastián. Leopoldo Neri, en su trabajo sobre Lassalle elaborado a partir de fuentes epistolares, hemerográficas y bibliográficas, explica que dicha formación estaba compuesta por unos sesenta profesores, y había sido «reforzada» por integrantes de la Orquesta Sinfónica de Madrid «dispersos por la España Nacional». También sugiere que las relaciones del director con las altas jerarquías del bando nacional fueron un factor que «le permitió tener una actividad concertística regular en tiempos tan difíciles»⁴⁰.

Otro ejemplo de la adaptación a las nuevas circunstancias lo ofrece el Centro Artístico, Literario y Científico de Granada, una de las sociedades culturales privadas más antiguas de España. En 1922 había promovido y organizado el festival de Cante Jondo, punto de inflexión en la relación entre intelectuales y el flamenco. En 1938

³⁸ LAMIKIZ JAUREGIONDO, Amaia. «Espacios para una cultura desde abajo: asociacionismo donostiarra e imágenes de la nación durante el franquismo». *Historia y Política*, 38 (2017), p. 133.

³⁹ «Sociedad Filarmónica. Concierto de la Orquesta Sinfónica de Zaragoza y el pianista Ricardo Viñes». *La Gaceta del Norte*, 2 de febrero de 1938, p. 2. Obras: *Variaciones sinfónicas* de César Frank; *Sinfonía patética*, de Piotr Ilich Tchaikovsky, y *Noches en los jardines de España*, de Manuel de Falla.

⁴⁰ NERI DE CASO, Leopoldo. «Manuel de Falla y César de Mendoza Lassalle. Aspectos de una relación en tiempos de guerra a través de *El amor brujo*». *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*. Elena Torres Clemente, Francisco J. Giménez Rodríguez, Cristina Aguilar Hernández y Dácil González Mesa (eds.). Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza – INAEM / Fundación Archivo Manuel de Falla, 2017, pp. 665-666.

impulsó un «concurso de fandanguillos patrióticos» entre los combatientes, con la colaboración del periódico *Ideal*. En el mes de febrero, el pintor José Ruiz Almodóvar leyó un discurso sobre el cante popular andaluz, tras el que el cantaor Miguel López López, Niño de las Saetas, acompañado a la guitarra por Miguel López González, El Santo, interpretaron los fandanguillos. El «aficionado» Mariano Morcillo disertó sobre la «Historia del cante jondo» y finalmente hubo nuevas intervenciones de guitarrista y cantaor, con bulerías y medias granadinas⁴¹.

Fuentes primarias y secundarias sugieren una intensa vida musical en San Sebastián, núcleo de la cultura franquista, sede de buen número de intelectuales, editoriales y publicaciones durante la guerra. En febrero de 1938, el músico César Figuerido (1876-1956)⁴² daba cuenta a Nemesio Otaño de la programación en la ciudad: en el Kursaal, «con entrada bastante aceptable», la Sinfónica de Zaragoza había realizado su parada dentro de la gira arriba mencionada, y la crítica de Ramón Usandizaga en el *Diario Vasco* había sido negativa; se habían celebrado recitales de piano y violín en el Teatro Príncipe y en el Círculo de Cultura Femenina respectivamente; en el campo de las ediciones, las del *Himno Nacional*, *Gonzalo de Sevilla* y *El Caudillo*, las tres de Francisco Cotarelo⁴³, músico cuyas partituras patrióticas se escuchaban de manera reiterada en toda la España *nacional*. También destacan las actuaciones del Orfeón Donostiarra en funciones benéficas. Precisamente, la musicóloga Itziar Larrinaga pone a la formación vocal como ejemplo de la depuración llevada a cabo en el contexto de sociedades sin ánimo de lucro: en septiembre de 1936 la Junta Directiva había considerado que 90 de sus coralistas habían causado baja por ausentarse de la ciudad, y «aprobó la obligatoriedad de su reingreso a través de un impreso en el que se inquiría acerca de su actuación en relación al Movimiento Nacional», acuerdo ratificado tras la caída de Bilbao en 1937. La autora cita un informe de octubre de 1939 en el que el director del Orfeón, Juan Gorostidi, señalaba que la formación había «cumplido patrióticamente con su obligación de

⁴¹ «Centro Artístico. Concurso de fandanguillos patrióticos», *Patria*, 26 de febrero de 1938, p. 3.

⁴² Violinista, director de orquesta, pedagogo musical y compositor, había impulsado la vida musical de San Sebastián desde 1913. Véase: RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando. «Cesar Figuerido Guelbenzu». *Real Academia de la Historia* <<http://dbe.rah.es/biografias/73342/cesar-figuerido-guelbenzu>> [consulta 20-08-2020].

⁴³ [Carta de César Figuerido a Nemesio Otaño]. (8 de febrero de 1938). AMNO: Sig. 004-008-003.

fiscalizar o depurar sus elementos. Todos los orfeonistas que integran actualmente la Sociedad, están dando constantes pruebas españolismo y catolicidad», afirmaba⁴⁴.

La implicación de las asociaciones privadas en la organización de funciones benéficas muestra que fueron ocupadas por la propaganda y el proceso de ideologización y, como consecuencia, contribuyeron a la construcción nacional. En lo que respecta a la asistencia de público, la divulgación de donantes y cuantías económicas⁴⁵ de estos eventos, las notas de prensa sugieren de nuevo la obligatoriedad o, cuanto menos, un carácter coercitivo para los socios, un aspecto extensible incluso a los miembros de Falange: a los jóvenes falangistas granadinos se les conminaba en términos intimidantes desde el diario *Patria* para acudir a las reuniones provistos del texto de la *Canción del Flecha*, que difundía⁴⁶. En todo caso, al margen del público asistente a las celebraciones –en el caso granadino los obreros y jornaleros, de tendencias socialistas, «adoptaron una actitud pasiva» ante las escenificaciones propagandísticas de FET y de las JONS⁴⁷–, la visibilidad que alcanzaron los eventos antes descritos formó parte de la campaña de difusión de los nuevos códigos a través de los cuales la población debía interpretar la situación bélica y asumir la nueva ideología en construcción.

La desaparición de muchas de las sociedades políticas, sindicales, culturales y de ocio que habían ido formando una cierta red de sociabilidad en España con anterioridad a la guerra junto al «involucionismo y la pobreza asociativa» marcarán, según Elena Maza, cuatro décadas que «alejan a la sociedad española, cada vez más, de sus vecinos europeos en cuanto al disfrute de derechos y libertades»⁴⁸. En este sentido, podemos considerar las prácticas musicales que formaron parte de la cultura de guerra tanto como punto final de las del periodo anterior como germen de las que se prolongarán hasta los años sesenta.

La singularidad local también se aprecia en los espacios privados, que se vieron ocupados igualmente por los nuevos símbolos aunque las prácticas musicales fuesen prolongación de las anteriores. Un ejemplo es la cena de «íntima camaradería

⁴⁴ Informe que la Dirección presenta sobre anulación de los acuerdos de Junta Directiva correspondientes a sus reuniones de 25 de septiembre de 1936 y 22 de septiembre de 1937. En CUEVAS, Carmen de las, *El Orfeón Donostiarra 1897-1997: Proyección social, cultural y educativa*. Tesis Doctoral. Departamento de Teoría e Historia de la Educación, 1999. Anexo XVI, cit. en LARRINAGA, «The Spanish Civil War and the Spanish Civil War»..., p. 203.

⁴⁵ «Funciones benéficas en el Teatro Cervantes». *Patria*, 5 de marzo de 1938, p. 9.

⁴⁶ «Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.». *Patria*, 31 de marzo de 1938, p. 9.

⁴⁷ COBO ROMERO y ORTEGA SÁNCHEZ, *Franquismo y posguerra*, 175.

⁴⁸ MAZA ZORRILLA, «Franquismo y espacios de sociabilidad»..., p. 170.

nacionalsindicalista» entre falangistas que «los redactores de los dos periódicos granadinos» ofrecieron⁴⁹ al bandurrista Sáinz-Ferrer, en la que actuó junto al recitador Agustín Alarcón y el pianista Ramón L. Villalobos⁵⁰, de paso por Granada con motivo de un festival a beneficio de Auxilio Social. En esta ocasión el espacio fue el de un típico *carmen* granadino, propiedad de un jerarca falangista local, situado en el barrio del Albaicín. La prensa explicó pormenorizadamente los detalles de la celebración y las obras interpretadas: de Manuel de Falla (residente en Granada), Isaac Albéniz, Ángel Barrios (compositor granadino), y Gerónimo Giménez, esto es, música bien conocida y relacionada con la ciudad y las fuentes populares. No obstante, lo que parece interesar al cronista es remarcar el carácter típico del evento mediante la narración de la actuación de la «bailarina gitana» Lola Medina y el guitarrista Miguel López El Santo, en la línea de la tradición que prescribía la participación de intérpretes y bailaoras gitanos en las fiestas. Ambos mostraron «su arte castizo y arrebatador», extremo en el que se detiene el escritor: «Hubo cante, filigranas de guitarra y una exhibición estupenda de danzas que Lola Medina realizó, demostrando un dominio maravilloso del ritmo y de la música». El autor del texto utiliza cuantos tópicos podían convertir el festejo y el falangismo local, así como a los homenajeados, en partícipes de la identidad colectiva: «un festejo castizo de esta Andalucía magnífica, tierra de sal y de sol, cuna de artistas...»⁵¹.

Para la interpretación de los eventos apuntados más arriba, celebrados en lugares y contextos diferentes, puede ayudar el concepto de «espacio social» aplicado a la música, definido por Christopher Small como el espacio físico donde tienen lugar los ritos de los que forma parte. En su opinión, «la música no es cosa sino actividad, es algo que hace la gente», y sus significados primarios no son individuales sino sociales⁵². Puesto que la música crea relaciones entre las personas y los espacios en los que se practica que, a su vez, tienen vínculos con otros más amplios, los gestos que forman parte de dichas relaciones construyen el ritual –los asistentes aprenden cómo relacionarse– y representan un mito, que funciona como paradigma y modelo para vivir y actuar. Desde

⁴⁹ *Patria*, 22 de enero de 1938.

⁵⁰ En una de estas sesiones –tuvieron lugar en el Albaicín a mediodía, y por la noche en un restaurante de la ciudad– además del repertorio del mencionado intérprete (música de Falla, Albéniz, Barrios, Jiménez), un pianista aficionado, también falangista, ofreció «típicos cantares» granadinos. Como era tradición en la ciudad, intervinieron bailaoras (Lola Medina) y «tocaos» de guitarra (Miguel López El Santo) que mostraron su «arte castizo y arrebatador»: «Fiesta íntima a tres camaradas artistas», *Patria*, 25 de enero de 1938, p. 4.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² SMALL, Christopher. «El Musicar: un ritual en el Espacio Social». *TRANS*, 4 (1999). <<http://www.sibetrans.com/trans/article/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>> [consulta 01-05-2021].

esa perspectiva, la identidad de los elementos que conforman el ritual de las prácticas musicales observadas, impuestos en su mayoría «desde arriba», las homogeneizaría. Pero, a pesar que según el mismo autor la música «no es nada neutral sino que está teñida de un conjunto rico de significados en sí misma», las emociones que despierta varían en función del resto de elementos que componen el evento y sus relaciones, por lo que, aunque tales eventos tuvieran muchos elementos en común, las prácticas musicales de cada grupo estarán diferenciadas⁵³.

3.2. Giras y circuitos

Como se ha podido observar, diferentes organismos –Falange, Auxilio Social, Sección Femenina– organizaron giras de músicos que recorrieron las ciudades bajo dominio franquista. Por el sur de la Península viajaron José Cubiles y el poeta Gerardo Diego con el formato de conferencia-concierto, así como el bandurrista Sainz Ferrer. En Granada, cuyo aislamiento en zona roja redujo las visitas a las procedentes de Sevilla hasta avanzada la guerra, encontramos pocas compañías profesionales, sustituidas por músicos aficionados que actuaban con una orquesta compuesta por profesores granadinos y de la sevillana Orquesta Bética, a las órdenes del director de la Banda Municipal⁵⁴. La Bética tuvo una presencia habitual en Sevilla y puntual en otras ciudades del sur, pero no hemos encontrado referencias de visitas al norte de la Península. Intérpretes andaluces –los cantantes líricos Loly Marco y Miguel González– participaron en conciertos benéficos en la capital hispalense y realizaron, según las crónicas, giras por Italia y Portugal con idéntica finalidad⁵⁵.

Al pianista José Cubiles, responsable de la Sección de Música en Prensa y Propaganda, lo encontramos recorriendo toda la España *nacional* ofreciendo conciertos como solista y al frente de la Orquesta Bética de Cámara. La documentación de archivo muestra su paso por Granada en 1938⁵⁶, así como la comunicación del permiso para viajar otorgado por la Delegación Nacional al Delegado Provincial de Prensa y Propaganda de FET y de la JONS de Sevilla en febrero de 1938⁵⁷.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ «Festival artístico». *Patria*, 22 de febrero de 1938, p. 8.

⁵⁵ GARCÍA LÓPEZ, «Propagandistas y pedagogos: el papel del Conservatorio de Música de Sevilla como dinamizador cultural durante la Guerra Civil española», p. 192.

⁵⁶ FUENTE, N. de la. «La Filarmónica triunfó una vez más en sus conciertos en Carlos V». AGA: Sig. (03) 49.1 21 / 1358.

⁵⁷ [Carta dirigida a D. Carlos Ollero, Delegado Provincial de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS de Sevilla]. (5 de febrero de 1938). AGA: Sig. (03) 49.1 Caja 21 / 1358.

- **Imagen 9. (doble).** FUENTE, N. de la. «La Filarmónica triunfó una vez más en sus conciertos en Carlos V». AGA: Sig. (03) 49.1 21 / 1358.
- [Carta dirigida a D. Carlos Ollero, Delegado Provincial de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS de Sevilla]. (5 de febrero de 1938). AGA: Sig. (03) 49.1 Caja 21 / 1358.

Un caso similar es el del guitarrista Regino Sáinz de la Maza. Los conciertos de ambos intérpretes, como los de otros que ejercieron su oficio al servicio de la propaganda de la España *nacional* como el bandurrista Sáinz Ferrer, fueron abundantemente publicitados en la prensa y a menudo mediante elaborados programas de mano. Su dedicación al servicio de la cultura que se estaba construyendo, sus figuras, las obras y los instrumentos que ejecutaron fueron ampliamente utilizados por la retórica falangista, que los asoció con los hitos a través de los cuales se intentaba definir la identidad de la nueva España.

Imagen 10. Patria. Sainz Ferrer. Buscar

Hasta su temprano fallecimiento en mayo de 1938, el tenor Miguel Fleta viajó por la geografía peninsular visitando diversas ciudades. En enero de 1937, *La Gaceta del Norte* publicitaba su actuación en el Coliseo Albia de Bilbao a beneficio de Auxilio Social, al mismo tiempo que informaba de sus éxitos recientes y «apoteósicos» en Zaragoza y Sevilla, función esta última a la que había asistido el propio Franco⁵⁸. El breve apunte sobre su implicación con los sublevados es representativo de los que se incluyeron en toda propaganda que tomó forma de crónicas y reseñas de conciertos:

La voz de Fleta resonará de nuevo en la España de Franco en una interesante actuación.

Fleta, que, como es sabido, actuó al principio del Glorioso Movimiento como combatiente en las filas de los defensores de la Sierra, puso desde el primer momento con patriótico desinterés su arte al servicio de nuestra Causa, despreciando contratos ventajosos en América y Centro Europa⁵⁹.

A pesar del aparente movimiento constante entre ciudades muy separadas entre sí, la correspondencia de Nemesio Otaño sugiere la existencia de un circuito más activo en el norte que en el sur de la Península. Por ejemplo, en febrero de 1937 el Alcalde de San Sebastián le manifestaba su agradecimiento por las dos conferencias pronunciadas en el

⁵⁸ «La escena». *La Gaceta del Norte*, 11 de enero de 1937, p. 3.

⁵⁹ *Ibidem*. Estuvo acompañado por la pianista Carmen Díaz Martín.

Teatro Victoria Eugenia⁶⁰, sobre las que ya había informado al sacerdote Vicente Garcé Martínez, denominándolas «conferencias teatrales» sobre los toques de guerra, con ejemplos ilustrados en directo por el Orfeón y la Banda Municipal⁶¹. En la misma misiva le explicaba su participación en el certamen de himnos en Zaragoza, al que también pensaba acudir⁶².

La actividad de Otaño y las formaciones musicales a las que implicó en sus planes fue incesante⁶³. De hecho, sorprende la aparente ausencia de problemas con la que organizaba en abril de 1937 una gira «por las principales ciudades de España y de Portugal, a la manera de las *tournées* de las orquestas, en la seguridad de que tendríamos 18 ó 20 actuaciones, las suficientes para asegurar el éxito económico»⁶⁴. El jesuita había comprometido a cincuenta voces «bien escogidas del Orfeón donostiarra» y a la Orquesta Patriótica de Zaragoza con el fin de difundir el repertorio de himnos y música militar antigua y moderna en el que trabajaba hacía años⁶⁵. Hasta tal punto tenía confianza en su plan que contaba con asegurar en cada localidad, incluida Sevilla, 2.500 o 3.000 pesetas, el coste estimado de cada actuación, «y eso no me parece inabordable a poco que se explotara el carácter patriótico de la empresa».

Música, investigación, gestión y activismo político y propagandístico se fundieron de manera armoniosa y natural en la actividad de Otaño durante la guerra. Para ello debieron confluír las decisiones de las jerarquías eclesiástica y de Falange: el jesuita señalaba a su amigo Norberto Almandoz, residente en la ciudad hispalense, que necesitaba el plácet del «Provincial de Andalucía, para que pueda yo ir por ahí [...]»⁶⁶. Especifica incluso su cachet: «[...] mi regla, que los superiores tienen en cuenta es que me sostenga de mi trabajo para todos mis gastos». Añade que, si bien en Zaragoza le pagaron además 1.000 ptas. y en Vitoria 500, no tiene «una exigencia numérica», sino que lo «principal es cubrir bien todos los gastos», que incluyen estancias en casas

⁶⁰ [Carta del Alcalde de San Sebastián a Nemesio Otaño]. (1 de febrero de 1937). Biblioteca y Archivo Musical Nemesio Otaño. Santuario de Loiola. AMNO: Sig. 005.067.

⁶¹ [Carta de Nemesio Otaño a Vicente Gar-Mar]. (13 de enero de 1937). AMNO: Sig. 024-202.

⁶² Sobre este asunto, véase DE LA OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio. *Música, propaganda y sabotaje: las Canciones patrióticas de Zaragoza y los Trece Puntos de la Victoria*. Salamanca, Guillermo Escolar Editor, 2020.

⁶³ José López-Calo cita toda la actividad de Otaño durante la guerra a partir de fuentes epistolares. Véase: LÓPEZ-CALO, José. *Nemesio Otaño, S.J. Medio siglo de música religiosa en España*. Madrid, ICCMU, 2010, pp. 199-214.

⁶⁴ [Carta de Nemesio Otaño a Norberto Almandoz]. (13 de abril de 1937). AMNO: Sig. 015-001-103.

⁶⁵ Otaño explica a su amigo los problemas para el plan: el Orfeón no quería eliminar a parte de sus componentes que, por otra parte, no podían faltar 20 o 25 a sus trabajos. *Ibidem*.

⁶⁶ [Carta de Nemesio Otaño a Norberto Almandoz]. (26 de marzo de 1937). AMNO: Sig. 014.002.021.

particulares, viajes en segunda clase, etc. Se extiende sobre nombres de ciudades que podría visitar en el sur, además de Sevilla: Cádiz, Córdoba y Jerez⁶⁷.

Noticias de prensa nos informan de viajes realizados por otras formaciones, como los de la Sociedad Coral de Bilbao, incorporada a Falange, que en marzo de 1938 preparaba una «excursión artística, con fines benéficos, por distintas poblaciones de la España liberada» con repertorio de zarzuela⁶⁸.

A veces fueron los propios músicos los que ofertaron sus servicios al gobierno de los sublevados. Por ejemplo, el Presidente de la Sociedad Coral Orfeón Pamplonés⁶⁹ proponía, en marzo de 1937, celebrar uno o dos conciertos en Salamanca, en un teatro o en un templo. Para ambos espacios diseñó eventos diferentes: para el religioso, contaba con la colaboración del organista Miguel Echeveste (1893-1962), que trabajaba en la España de Franco desde diciembre de 1936 tanto en ciudades del norte (Burgos y Pamplona) como en Sevilla⁷⁰. Raúl del Toro explica que, a raíz del éxito del recital ofrecido en la capital castellana a beneficio del Requeté, se sucedieron otras participaciones en actos benéficos que en ocasiones tuvieron como singularidad que algunos órganos «sonaran por vez primera fuera de las acciones del culto». El mismo autor señala 1937 como uno de los años más intensos para Echeveste, con siete conciertos que le llevaron en tres ocasiones a Sevilla –las dos primeras por iniciativa del propio ejecutante, según Norberto Almandoz– y Málaga⁷¹, lo que supone otro ejemplo de *tournee* que obligaba a cruzar la península.

El Presidente del Orfeón Pamplonés sugería que en el intermedio «dirigiera la palabra una personalidad que Vds., podían señalar»:

Con los elementos citados se hará ARTE MUSICAL por la entidad más antigua de España y de historial artístico más depurado y al mismo tiempo el orador que Vds. señalen tendrá ocasión una vez más, para cantar la inmortal gesta que está llevando a cabo la España auténtica. Los beneficios que se obtengan en estos actos quedarán a disposición de esa Junta, para los fines que tengan por conveniente: ya que [a] nuestro Orfeón

⁶⁷ *Ibidem*. El título del concierto previsto es «La Música militar y patriótica en España. El himno nacional: Marcha Granadera o Real», que fue el ofrecido en San Sebastián en enero de 1937.

⁶⁸ «La Coral se prepara para su excursión artística». *La Gaceta del Norte*, 8 de marzo de 1938, p. 2. Su repertorio era a base de zarzuela: *Bohemios, Marina, Luisa Fernanda y Doña Francisquita*.

⁶⁹ El 21 de octubre de 1927 el director y presidente del Orfeón Pamplonés eran, respectivamente, Remigio Múgica (1866-1958) y Mariano Arteaga. Cf.: DEL TORO SOLA, Raúl. «Miguel Echeveste Arrieta y la Escuela de Organistas de Navarra (1927-1957)». *Príncipe de Viana*, 257 (2013), p. 62. Miguel Echeveste (1893-1962) fue organista, director y profesor de la Academia de Música de Pamplona.

⁷⁰ Véanse las referencias a este respecto en: DEL TORO, Raúl. «La recepción de Miguel Echeveste Arrieta (1893-1962) como concertista de órgano». *Príncipe de Viana*, 271 (mayo-agosto 2018), pp. 7-8.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 15-16.

solamente interesa satisfagan Vds. los gastos de su estancia en esa población. Los componentes de esta Coral son unos 150 (niños, señoritas y hombres) y en cuanto al programa musical lo componen obras de grandes autores y de todos géneros⁷².

Tras poner al servicio del nuevo Estado y su legitimación la historia y la tradición de la formación vocal, insinuó incluso la fecha, la primera quincena de abril. Su alusión a compromisos previos en Burgos y Valladolid apunta de nuevo la existencia de giras por ciudades castellanas. Sobre la misiva que contenía el ofrecimiento, con letra manuscrita en azul se lee: «Negado por no haber recursos». La respuesta negativa y el consiguiente rechazo a la propuesta de entrevista fue también la que se cursó a Samuel Crespo, que había ofertado conciertos en Ciudad Rodrigo y se había postulado para «asuntos artísticos». En este caso el argumento fue la ausencia de cargos vacantes⁷³.

3.3. Entre el entretenimiento y la propaganda: el repertorio

Como ya apuntó Iván Iglesias, durante la guerra civil se desarrolló una profusa actividad creadora centrada «en las músicas de entretenimiento y evasión»⁷⁴ en ambos bandos. Efectivamente, la lista de partituras inscritas en el Registro de la Propiedad Intelectual y publicadas en el *BOE* es muy extensa, e incluye himnos, marchas y canciones de guerra mezclados con colecciones de bailabes cuyos ritmos abarcan desde el pasodoble y el *foxtrot* a los de procedencia sudamericana, preferentemente rancheras y tangos, además de rumbas, jotas, chotis, etc.⁷⁵ Según Celsa Alonso, a diferencia de los organizados en la España republicana, en los eventos del bando *nacional* estuvieron ausentes el charlestón, *swing* y claqué, elementos del teatro republicano que «eran pura celebración del baile y del cuerpo, mientras la machicha, la carioca o la rumba eran la quintaesencia del erotismo»⁷⁶. Convivían en las mismas obras con los «castizos» pasodobles, chotis, zambras, farrucas y bulerías, mucho más cercanos a los postulados morales e ideológicos del nuevo estado, si bien unos y otros permanecieron vivos en las

⁷² [Carta del Presidente de la Sociedad Coral Orfeón Pamplonés a Vicente Gay, Jefe de la Oficina de Prensa y Propaganda del Cuartel Gral. del Generalísimo en Salamanca]. (Pamplona, 8 de marzo de 1937). AGA: Sig. (03) 49.1 Caja 21 / 1358.

⁷³ [Carta de Samuel Crespo a la Oficina de Prensa y Propaganda del Cuartel Gral. del Generalísimo en Salamanca]. (16 de marzo de 1937). AGA: Sig. (03) 49.1 Caja 21 / 1358.

⁷⁴ IGLESIAS, «De "cruzada" a "puente de silencios"...», 186-187.

⁷⁵ La lista está en PÉREZ ZADUONDO, *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*, pp. 829-838. Véase también PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «Arturo Dúo Vital en la música española durante el primer franquismo». *Arturo Dúo Vital (1901-1964) en perspectiva histórica*. Jesús Ferrer Cayón y Giuseppe Fiorentino (eds.). Santander, Editorial Universidad Cantabria, 2014, pp. 50-55.

⁷⁶ ALONSO, Celsa. *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*. Madrid, ICCMU, 2014, p. 453.

prácticas musicales de ocio, que incluyeron el cine americano y español. Fue su popularidad la que convirtió a tales repertorios en medios idóneos para subir el ánimo y trasladar mensajes de propaganda y contrapropaganda en ambos bandos, por lo que es posible concluir que los espacios y ámbitos de la música de entretenimiento y ocio también fueron contaminados.

Desde la óptica opuesta, las músicas «patrióticas» viajaron por locales dispares para difundir su contenido ideológico. Por ejemplo, la «canción patriótica» *Gonzalo de Sevilla*⁷⁷, de Francisco Cotarelo, se podía escuchar en los conciertos al aire libre de la Banda Municipal de Granada⁷⁸, en los salones donde se celebró la velada de la Agrupación Artística de Amigos del Combatiente⁷⁹, y alcanzó una gran proyección al ser «paseada en triunfo por el Extranjero por Imperio Argentina»⁸⁰.

Las crónicas de los actos benéficos y patrióticos aluden escasamente a los géneros sinfónico y de cámara, aunque también se pueden encontrar ejemplos, algunos muy significativos. Entre ellos, el concierto que se celebró en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián ante la esposa de Franco a finales de septiembre de 1938, en que Cesar Mendoza dirigió obras de Beethoven, César Franck, Rimsky-Korsakov, Albéniz y Wagner⁸¹. Unos meses antes, durante la «velada plena de arte y de patriotismo y un éxito económico» organizada por el Centro Artístico de Granada, la Orquesta Bética interpretó *El Barbero de Sevilla*, de Rossini; *Vals Triste*, de Sibelius; «Preludio» de *Parsifal*, de Wagner, y la «Danza de las horas» de *La Gioconda* de Ponchielli⁸². Ya en verano, la Jefatura de Propaganda de Falange de la misma ciudad, en contacto con la Sección de Música de la Delegación Nacional, gestionó la presentación de la Orquesta de Falange, que interpretó la «Danza ritual del fuego», de Manuel de Falla –residente todavía en la ciudad–; el preludeo de la zarzuela *La Revoltosa*;

⁷⁷ *Gonzalo de Sevilla*: canción patriótica. Música de Francisco Cotarelo, letra de Jesús María de Arozamena. Casa Erviti, San Sebastián-Logroño. Sello de Francisco. Cotarelo y de Unión Musical Española Editores. <<http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/fondoDetailSession.htm?id=1393209>> [consulta 23-08-2020].

⁷⁸ «Banda Municipal». *Patria*, 24 de abril de 1938, pág. 11.

⁷⁹ «En San Juan de Dios se celebra una velada artística». *Patria*, 26 de abril de 1938, p. 10.

⁸⁰ «Informaciones y noticias musicales. Homenaje al maestro Cotarelo». *ABC*, 18 de junio de 1939, p. 19.

⁸¹ *Sinfonía núm. 4* de Beethoven, *Variaciones* de César Franck, *Oriental* de Albéniz y *Marcha triunfal* de Wagner. Director. César Mendoza Lasalle. Pianista: Ricardo Viñes. JOSÉ RAMÓN. «Concierto y espectáculo de arte en el Victoria Eugenia». *Unidad. Diario de Falange Tradicionalista y de las JONS* (San Sebastián), 26 de septiembre de 1938, p. 4. El Orfeón Donostiarra interpretó el *Himno Nacional*, que había grabado meses antes y era profusamente anunciado en la prensa falangista: «La esposa del generalísimo en San Sebastián». *La Gaceta del Norte*, 25 de septiembre de 1938, p. 3.

⁸² «La gran función de gala en el Teatro Cervantes». *Patria*, 6 de marzo de 1938, p. 4.

Capricho Español de Rimsky-Korsakov y la *Sinfonía incompleta* de Schubert. Como vemos, el repertorio se centró una vez más en las obras más conocidas por los oyentes⁸³.

Por su parte, Miguel Fleta ofrecía su bien conocido repertorio, a base de obras de Puccini, Massenet, Bizet, Gretchaninov, además de composiciones muy populares de Padilla –*Princesita*– o «Mujer de los ojos negros», de *El Huésped del sevillano*, del maestro Guerrero, grabadas por el tenor mucho tiempo atrás⁸⁴.

El protagonismo de las músicas tradicionales en los espectáculos benéficos ya ha sido apuntado, pero algunas crónicas nos introducen además en otras características de las programaciones y contextos en las que se incluyeron. La delegación de Auxilio Social de Bilbao convocó en enero de 1938 un concurso entre los populares ochotes al que asistió un «gentío inmenso», que mostró su conformidad con las obras escogidas⁸⁵. Del jurado calificador formaron parte los consagrados músicos vascos Jesús Guridi, Víctor Zubizarreta y Jesús Arámbarri. En septiembre convocó a cómicos y parodistas que compartieron el escenario de la sesión infantil con Pepita Molina, «canzonetista de aires regionales», cuyo repertorio se escuchó antes de la actuación flamenca de la «emperadora de baile “cañí”», Custodia Romero (La Venus de Bronce)⁸⁶. En el mismo acto, el Orfeón Pamplonés entonó folclore castellano, navarro, vasco, asturiano, catalán, *Ronda*, de Ravel y una jota navarra de Joaquín Larregla⁸⁷. A esta mezcla de cantos, músicas y danzas tradicionales de distintos territorios del Estado –los «bailes regionales»–, típica en los escenarios hasta 1936, se ha referido Carles Pitarch como el medio por el que las «élites locales en España [...] contribuyeron decisivamente a construir la identidad nacional española», al margen del estado, en los momentos en los que se buscaba la «redefinición y afirmación de la identidad nacional»⁸⁸. Este formato continuó en los escenarios durante la guerra, aunque el significado patriótico de las funciones, difundido por la prensa, fue transformado.

La importancia que la propaganda concedió a los cantos y bailes tradicionales quedó también de manifiesto en la feria del Corpus granadino de 1938, cuando los

⁸³ «Un brillante éxito en la presentación oficial de la Orquesta de Falange». *Patria*, 26 de julio de 1938, p. 5.

⁸⁴ «Anuncio». *La Gaceta del Norte*, 13 de enero de 1938, p. 2.

⁸⁵ «Canciones populares de guerra». *La Gaceta del Norte*, 13 de enero de 1938.

⁸⁶ «Exposición Nacional de “Auxilio Social”». *La Gaceta del Norte*, 25 de septiembre de 1938.

⁸⁷ «En la Exposición Nacional de Auxilio Social». *La Gaceta del Norte*, 11 de septiembre de 1938.

⁸⁸ PITARCH ALFONSO, Carles A. «“La Fiesta de las Regiones” – Asturias, Andalucía, Valencia y Aragón – : cuadros de cantos y bailes populares y construcción nacional española (1916-1936)». *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Pilar Ramos López (ed.). Logroño, Universidad de La Rioja, 2012, p. 195.

integrantes del Sindicato Español Universitario (SEU) de la Falange de Sevilla los ejecutaron en el icónico espacio dedicado a los conciertos sinfónicos a los que tradicionalmente habían asistido la burguesía y las élites intelectuales de la ciudad⁸⁹. Sin embargo, no es habitual encontrar flamenco en las crónicas de los eventos de estas sociedades, aunque sí en los de otras de carácter más popular, como la denominada Masa Coral de Granada en los que intervenían los propios asociados⁹⁰; y el cante jondo de El Niño de las Saetas y la guitarra de Salvador Román formaron parte de la velada que la Agrupación Artística Amigos del Combatiente organizó en el hospital granadino de San Juan de Dios en abril de 1938⁹¹. A pesar de ello, como se ha apuntado, el flamenco siguió nutriendo los espectáculos mixtos de variedades⁹².

Por su parte, la zarzuela fue un potente agente uniformador de las prácticas musicales en España. Por ejemplo, en el Teatro Cervantes de Granada se preparaba para el martes de carnaval de 1938 un «acontecimiento artístico» que consistía en la representación de fragmentos de *Bohemios* y *Las Golondrinas*. Las «partes principales» de las obras iban a ser interpretadas por Guillermina Vento, Marina Nieto, Isabelita Puga, Basilisa Sánchez y Rosarito Pertíñez junto a una orquesta reunida con profesores granadinos y de la Orquesta Bética⁹³. Poco después, el Teatro Arriaga de Bilbao ofrecía otros títulos clásicos como *La verbena de la Paloma* y *Los Claveles*, *El Dúo de La Africana*, *La Revoltosa*, *La alegría de la huerta*, *Agua, azucarillos y aguardiente* y *Los Gavilanes*⁹⁴ y, ya en el mes de septiembre, *Don Quintín el amargao*⁹⁵. La popularidad del género justifica su inclusión en celebraciones y homenajes, y, como consecuencia, su extensión durante la contienda. Explica, asimismo, la apropiación de algunos títulos hasta convertirlos en símbolos de la guerra, como la «jota» de *Gigantes y Cabezudos*

⁸⁹ La prensa se refiere a las «canciones y bailes populares que tienen regusto a aldeas perdidas en llanos castellanos o rías norteñas y que nos hablan de fiestas íntimas, sencillas, campesinas»: «El arte del S.E.U. de Sevilla triunfa nuevamente en el palacio de Carlos V». *Patria*, 26 de junio de 1938, p. 2. Las canciones populares interpretadas en la segunda actuación, fueron calificadas como de una «belleza ingenua profunda»: «La presentación del Cuadro de arte del S.E.U. de Sevilla en Carlos V alcanzó un éxito brillante y merecido». *Patria*, 24 de junio de 1938, p. 5.

⁹⁰ Su Cuadro artístico representó la «comedia flamenca» *La Copla andaluza*, de Quintero y Guillén. «Velada en la masa Coral». *Patria*, 22 de mayo de 1938.

⁹¹ «En San Juan de Dios se celebra una velada artística». *Patria*, 26 de abril de 1938, p. 10.

⁹² Por ejemplo, en el «Espectáculo de Varietés» que se ofrecía en Granada intervinieron: Teresa Maya – La Tere– y Lola Medina, que ejecutaba «bailes de la guitarra» (farrucas, tangos y bulerías), «bailes a la orquesta», obras del compositor granadino Ángel Barrios, y «bailes clásicos andaluces». La cantaora Pepita Sevilla interpretaba «flamenco moderno» (fandanguillos, milongas y colombianas). «Palermo». *Patria*, 1 de octubre de 1938.

⁹³ «Centro Artístico». *Patria*, 26 de febrero, 1938, p. 2.

⁹⁴ «Espectáculos». *La Gaceta del Norte*, 24 de marzo de 1938, p. 4.

⁹⁵ Con libreto de Arniches, *Don Quintín el amargao* era interpretada por la compañía de zarzuela Eladio Cueva. Cf.: *La Gaceta del Norte*, 4 de septiembre de 1938.

cuyo carácter simbólico fue señalado por Nelly Álvarez⁹⁶. Se interpretó reiteradamente en contextos diferentes, como en el concurso de canto organizado por la Jefatura Provincial de Prensa y Propaganda de Bilbao⁹⁷; en el Teatro Cervantes de Granada a cargo del Cuadro Artístico del Liceo como homenaje a Aragón, «trozo de solar hispano tan merecedor siempre y en estos momentos más, de la admiración de los buenos españoles»⁹⁸, y a beneficio de las Escuelas del Ave María⁹⁹.

Aunque en decadencia, la zarzuela siguió compitiendo en los teatros del todo el país con el cine y las variedades. Consiguieron mantenerla viva los maestros Emilio Serrano y Amadeo Vives, aunque los más aclamados durante la guerra fueron Jacinto Guerrero y Federico Moreno Torroba. Este último, principal compositor del género junto a Pablo Sorozábal durante los años treinta y cuarenta, heredó el público de los dos primeros¹⁰⁰. Por ejemplo en San Sebastián, en septiembre de 1938, se ofrecían simultáneamente tres de sus obras: *Luisa Fernanda*, *Azabache* y *La Chulapona*¹⁰¹. La primera de ellas, una de las más famosas de todo el repertorio, debía su éxito, según Walter Clark y William Craig Krause, a que proyectaba tanto la tradición como la modernidad, y sus «boleros, jotas y tiranas remitían a una identidad propiamente española»¹⁰². La utilización propagandística de la zarzuela puede atribuirse a que desde el siglo anterior gozó del apoyo de todas las clases sociales y había sido reivindicada como el auténtico género popular español en el proyecto musical republicano. Como consecuencia, es posible considerar que la nueva política musical vio en ella, como en los autos sacramentales¹⁰³, un elemento de la nueva identidad cultural colectiva, aunque

⁹⁶ *Gigantes y Cabezudos* había sido estrenada en Madrid en 1898, con libreto de Miguel Echegaray y música de Manuel Fernández Caballero. Su carácter metafórico en relación a la guerra se ha apuntado en ÁLVAREZ GONZÁLEZ, «El uso propagandístico de la música...», 425.

⁹⁷ «Jefatura Provincial de Propaganda. Sección de Música». *La Gaceta del Norte*, 18 de septiembre de 1938, p. 2.

⁹⁸ «Liceo de Granada. Próxima función de homenaje a Aragón». *Patria*, 21 de abril de 1938, p. 2.

⁹⁹ «Liceo de Granada. La función a beneficio de las Escuelas del Ave María». *Patria*, 14 de mayo de 1938, p. 4.

¹⁰⁰ «[Torroba], along with Sorozábal, became the principal composer of zarzuela during its last flowering in the 1930s and 40s» (CLARK, Walter A. and KRAUSE, William Craig. *Federico Moreno Torroba. A Musical Life in Three Acts*. Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 107).

¹⁰¹ *Luisa Fernanda*, estrenada en 1932, se representaba en el Kursaal; *Azabache*, con libreto de Antonio Quintero, en el Victoria («Cartelera de espectáculos». *Unidad*, 9 de septiembre de 1938), que también programó *La Chulapona*, con texto de Romero y Fernández Shaw («Cartelera de espectáculos». *Unidad*, 10 de septiembre de 1938).

¹⁰² «The boleros, jotas, and tiranas reminded the audience of the unique flavor of Spain's folk and aristocratic inheritance»: CLARK, and KRAUSE, *Federico Moreno Torroba*. p. 106.

¹⁰³ Sobre la tentativa de resucitar los autos sacramentales desde el punto de vista teatral, social e ideológico, Cf.: SÁEZ RAPOSO, Francisco. «Teatro áureo y propaganda ideológica durante la Guerra Civil en la España sublevada». *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte,*

el discurso oficial no adoptará esta idea hasta avanzados los años cuarenta. El proceso de apropiación del género incluyó su asociación a eventos benéficos y celebraciones patrióticas en los que los símbolos y las imágenes que representaban y buscaban la legitimación del golpe de estado, la guerra y la España *nacional* tenían un protagonismo absoluto. Por consiguiente, es posible considerar que, a pesar de la crisis del género, que sufrió la competencia del cine y los medios de reproducción mecánica¹⁰⁴, fue una de las herramientas para la construcción de la nueva identidad en la España franquista.

La oferta de zarzuela en los teatros y salones durante la guerra se completó con la que transmitía la radio nacional. Por ejemplo, el programa de Radio España de San Sebastián del 6 de septiembre de 1938 incluyó, junto a los himnos patrióticos, obras de Manuel Fernández Caballero, Francisco Alonso, José Serrano y Federico Chueca¹⁰⁵.

También la literatura de guerra ilustra el protagonismo de la zarzuela antes, durante y después de la contienda. Agustín de Foxá eligió la música *El huésped del Sevillano* para que dos de sus personajes, los falangistas Pedro Otaño y Jaime Foxá, entonasen «la canción de las porras», unas letrillas compuestas por el último de ellos en el Madrid de preguerra:

- Porra de plomo
de hermosa vista
que al socialista
haces huir,
y en Santa Engracia
o en el Estrecho
si das derecho
tienes que herir

Y luego, en tono más bajo, los consejos dictados por la experiencia

- Nunca te ocultes
en los jaleos
y en los cacheos
dóblate bien,
pues aunque sea
de plomo o goma
cuesta la broma
cerca de un mes¹⁰⁶.

música, prensa y educación. Emilio Peral Vega (ed.). Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2015, pp. 333-364.

¹⁰⁴ Véase GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. «La zarzuela y sus derivados». *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Alberto González Lapuente (ed). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 479.

¹⁰⁵ «Radio España de San Sebastián». *Unidad*, 6 de septiembre de 1938, p. 2.

¹⁰⁶ FOXÁ, Agustín de. *Madrid, de corte a checa*. Salamanca, Editorial Prensa Española, 1938, p. 130.

La afición por la zarzuela parece que se extendía al grupo de intelectuales falangistas cercano a José Antonio Primo de Rivera, puesto que Foxá situó la composición del himno de Falange justo después de una conversación sobre *Joven piloto*, una aportación al género de Luis de Urquijo y Jacinto Miquelarena con partitura de Juan Tellería¹⁰⁷.

Puesto que las más frecuentadas fueron las de Jacinto Guerrero y Federico Moreno Torroba, podemos presumir que fue la popularidad de estos autores la razón de que fuesen elegidos por la Dirección General de Propaganda en 1937 para aumentar el repertorio musical vinculado a la contienda. En concreto, se les solicitó la puesta en música de los textos de dos canciones, «una de guerra y otra de revolución», encargados al escritor falangista Tomás Borrás. Se trata de una de las primeras iniciativas en materia musical en el bando franquista que se han podido documentar. En su misiva, el responsable de Propaganda reflexionaba sobre la participación del arte y la música en la construcción de una identidad colectiva:

[...] todo movimiento colectivo popular, como el que está viviendo España, necesita para su supervivencia, ser plasmado en producciones artísticas y quizás ninguna tan eficaz como la canción que en momento determinado puede ser expresión común de sentimiento¹⁰⁸.

A Borrás, que lideraba uno de los proyectos propagandísticos más importantes del momento –la revista *La Ametralladora*– se le había pedido celeridad, y en agosto remitía desde San Sebastián el primero de los textos, que era relativo a la unificación de falangistas y carlistas, un asunto que suscitaba multitud de problemas entre las fuerzas que, de hecho, luchaban por el poder y la construcción del aparato simbólico¹⁰⁹. El heroísmo y el martirio de los jóvenes, la fascinación por la muerte, la irracionalidad que ampara el evidente «antihumanismo» del mensaje, y la grandilocuencia identifican el

¹⁰⁷ El grupo de falangistas estaba compuesto por el mismo Foxá, los autores de la zarzuela y Rafael Sánchez Mazas, José María Haro y Dionisio Ridruejo y «don Pedro» [Mourlane Michelena]. *Ibidem*, p. 159.

¹⁰⁸ AGA: Sig. (03) 49.1 21 / 1359. Tomás Borrás había colaborado con Jacinto Guerrero y el también músico Julián Benlloch en la revista *La orgía dorada* (1928), con libreto de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández. Incluye un pasodoble de tema militar.

¹⁰⁹ El texto es el siguiente: «Juntos vamos a la guerra, / Falangista y requeté. / Nuestro hermano era soldado / Y ha caído en el ataque / ¡Ya cumplió con su deber! / Si morimos en la lucha / Tan valientes como él / Como somos más en casa / Otros tres serán soldado, / Falangista y requeté. / Lo ha jurado nuestra madre; / Mientras quede un hijo en pie, / mientras un español viva / habrá un hombre que defienda / nuestra Patria y nuestra fe».

texto con los escritos durante la guerra por los poetas del bando nacional¹¹⁰. El autor rogaba a su «amigo y jefe», Manuel Arias Paz, que el músico no cambiase la letra, y explicaba así a su intención:

He procurado hacer una canción sencilla porque es para que la canten y se la aprendan todos; al estilo popular y de cantares para que vaya bien con la índole de nuestro carácter; sin retórica ni prosopopeya y sin tópicos manidos; y, por último, dentro de las normas del lieder¹¹¹ alemán (lo más perfecto para este caso). Celebraría haber acertado¹¹².

- Imagen 11 (doble): [*Carta desde la Dirección General de Propaganda a Tomás Borrás*]. (1937) AGA: Sig. (03) 49.1 21 / 1359
- [*Carta de Tomás Borrás a Manuel Arias Paz*]. AGA: Sig. (03) 49.1 21 / 1359

Estos repertorios que nacieron por iniciativa estatal definieron una parte de la vida musical durante la guerra y, como los destinados al entretenimiento, fueron difundidos por los medios de comunicación de masas en ámbitos informales. Su papel fue determinante en la propaganda y, por consiguiente, en la construcción de la nueva identidad. Lo mismo se puede afirmar de los agentes que intervinieron en las iniciativas que los programaron: políticos provenientes de distintas facciones ideológicas, autores e intérpretes con responsabilidades políticas, entidades que colaboraron con la construcción cultural y la propaganda o que ofrecieron su colaboración; estrategias culturales de la contrapropaganda; textos de carácter ideologizador dirigidos a los periódicos, consignas enviadas a las provincias y localidades, y normas sobre el contenido musical de celebraciones y homenajes.

Como ya señalamos al comienzo del capítulo, habrá que esperar a próximos análisis sobre las prácticas musicales urbanas para poder establecer comparaciones entre los eventos programados en las capitales bajo gobierno de Franco, y entre estas y las republicanas. Lo estudiado hasta el momento sugiere que el dinamismo de las autoridades locales influyó en el grado de complejidad y entidad de los eventos

¹¹⁰ En la lista de los poetas del bando nacional están Luis y José Rosales, Manuel Machado, Luis Felipe Vivanco, Agustín de Foxá, José María Pemán y el propio Dionisio Ridruejo. Cf.: CUESTA GUADAÑO, Javier. «“Por Dios y por España”»: Poesía y propaganda». *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española...*, pp. 279-332.

¹¹¹ Subrayado en el original.

¹¹² AGA: Sig. (03) 49.1 21 / 1359. Como posdata, Tomás Borrás recomienda: «La canción, le va mejor a Moreno Torroba que a Guerrero (con el cual he colaborado); Guerrero es más pasodoblero» (Subrayado el original). Se trata del *Himno al trabajo*, citado por Clark con fecha de elaboración de 1940. CLARK, Walter. *Federico Moreno Torroba's Relations with the Franco Regime*. <<http://www.cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/Clark.pdf>> [consulta 26-08-2020].

benéficos y las celebraciones patrióticas y, como consecuencia, en la implicación de la música. Junto a ello, hay que considerar que la distinta significación económica y simbólica de las capitales estudiadas en la articulación del franquismo condicionaría el esfuerzo de las autoridades nacionales. Finalmente, la intensidad y profundidad del fenómeno asociacionista de preguerra sería una última circunstancia a la que se supeditó cada caso.

Música en el teatro falangista

La relevancia de la actividad teatral en ambos bandos durante la guerra civil se debe, según han destacado los especialistas, a su valor simbólico dentro de la cultura española¹¹³. Aunque también han apuntado la ausencia de un teatro puramente fascista en España¹¹⁴, coinciden en señalar la importancia del repertorio clásico, concretamente el del Siglo de Oro, como referente histórico cultural para las ansias imperialistas de los sublevados, particularmente para Falange. Respecto a los autos sacramentales, fue el propio Serrano Suñer quien impulsó su representación con motivo de la fiesta del Corpus Christi de 1938¹¹⁵.

Agrupaciones teatrales falangistas como La Tarumba, la Sección de Arte del SEU de Sevilla o el Teatro Nacional de Falange se especializaron en espectáculos cuyos programas se nutrían de autores como Lope de Vega¹¹⁶, Calderón y Cervantes. Su vertiente ideológica y propagandística ya fue apuntada por José Carlos Mainer, que aludió a los «conatos de regreso» que suponía la recuperación de los autos, representantes de los «fervorines patrióticos-religiosos»¹¹⁷. También incluyeron obras de nueva creación sobre modelos tradicionales como los romances que, según el mismo autor, abundaron debido a la «voluntad de perpetuar la pasión guerrera en el molde

¹¹³ GÓMEZ DÍAZ, Luis Miguel. *Teatro para una guerra (1936-1939). Textos y documentos*. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2006, p. 34. Alguna de la bibliografía más reciente procede del ámbito de un mismo grupo de investigación: respecto al teatro en el bando republicano, Cf.: LÓPEZ FONSECA, Antonio. «La resistencia numantina como símbolo en la Guerra Civil: la *Numancia* (1937) de Rafael Alberti». *Cultura y Guerra Civil. Formas de propaganda dentro y fuera de España*. Emilio Peral Vega y Marta Olivas Fuentes (eds.). Salamanca, Escolar y Mayo Ed., 2016, pp. 199-228; PERAL VEGA, Emilio. «Una *Fuenteovejuna* francesa (1937) en apoyo a la República». *Ibid.*, pp. 229-248.

¹¹⁴ SÁEZ RAPOSO, «José Antonio a hombros del franquismo...», pp. 269-270.

¹¹⁵ SÁEZ RAPOSO, «Teatro áureo y propaganda ideológica durante la Guerra Civil en la España sublevada»..., pp. 350.

¹¹⁶ Las obras de Lope, como las del resto de autores clásicos, formaron también parte del teatro de posguerra. En el Archivo de Salamanca se guarda el programa de la representación, sin fecha, en el Teatro Clásico Español, de *El mejor alcalde, el Rey*, en el que se apunta: «Música antigua, transcripción de Enrique Roig, ejecutada por José Giménez (oboe) y Joaquín Ragón (Viola)». [*Programas*] CDMH. Fondo Dionisio Ridruejo: Sig. C.5 Legajo núm. 6.

¹¹⁷ MAINER, *Años de vísperas...*, p. 201.

narrativo tradicional»¹¹⁸. Por su parte, Concha Langa Nuño señaló el deseo de Falange de emular iniciativas culturales republicanas como La Barraca¹¹⁹ como una razón añadida para este programa de política cultural.

Todas las fuentes muestran que la presencia de la música fue constante en tales espectáculos y, de hecho, los estudios aportan multitud de datos sobre los autores, directores musicales, formaciones, intérpretes y repertorio que participaron en tales eventos¹²⁰. Pese a ello, con la excepción del artículo que escribió Elena Torres sobre las representaciones de *El hospital de los locos*¹²¹, la musicología aún no se ha detenido en el estudio de esta cuestión.

Interdisciplinariedad, grupos y eventos

Tras el primer acercamiento que Elena Torres Clemente realizó al repertorio musical utilizado en las representaciones de los autos sacramentales durante la guerra¹²², son los datos recogidos por especialistas en teatro como Emilio Peral Vega los que han aportado información y detalles adicionales.

Uno de los grupos que concedieron más importancia al contenido sonoro de las representaciones fue La Tarumba, constituido en Huelva en el 36, que el citado autor ha definido como «[una de las] apuestas más contundentes entre los sublevados, y no solo por la solidez de la formación, sino también por ser artífice y emblema de las líneas maestras del teatro en el bando nacional, sobre todo gracias a su recuperación devota de los clásicos españoles»¹²³.

La agrupación visitó Sevilla en febrero de 1937, donde ofreció los entremeses de Cervantes *El retablo de las maravillas* y *Los dos habladores* que, según apuntó la prensa, estuvieron «muy bien acompañados por la Orquesta Bética, que supo integrar

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 203.

¹¹⁹ LANGA NUÑO, Concha. «La cultura en armas: una aproximación al teatro que se vio en la Sevilla de la Guerra Civil». *Archivo Hispalense*, 91 / 276-278, (2008), p. 137; PERAL VEGA, *Retablos de agitación política...*, p.179.

¹²⁰ Una excepción es el volumen: PERAL VEGA, *Retablos de agitación política...*, pp. 180-233.

¹²¹ TORRES CLEMENTE, Elena. «La música en los autos sacramentales: Un ejemplo de la transformación del repertorio durante la Guerra Civil española». *Actas del Congreso Dos Décadas de Cultura Artística en el Franquismo (1936-1956)*. Ignacio Henares Cuéllar, María Isabel Cabrera García, José Castillo y Gemma Pérez Zaluendo (eds.). 2 vols. Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 351-376

¹²² *Ibidem*.

¹²³ PERAL VEGA, *Retablos de agitación política...*, p. 180. La Tarumba participó en eventos significativos, como la Clausura del II Congreso Nacional de SF en Segovia en enero de 1938: *Ibid*, p. 181.

los irreverentes juegos cervantinos con música de Mozart, Boccherini y hasta Falla»¹²⁴. Unos meses después, la representación de *Las bodas de España*, obra anónima del siglo XVI, resultó enormemente aplaudida por «haber incorporado al desenlace el clásico madrigal de Cetina, matizado su dulce apasionamiento por su seductora melancolía»¹²⁵. Durante la Navidad de 1938, también en Sevilla, pusieron en escena el *Auto de los Reyes Magos*, al que dieron «la hechicera añadidura de viejos romances de Navidad y tiernas canciones de Nochebuena, terminando con las ingenuas y graciosas danzas, auténticamente interpretadas, clásicas de los pastores de Herrera»¹²⁶.

Peral Vega ha señalado la «dramatización recurrente» de «romances patrióticos» que se incluían en los espectáculos de La Tarumba, ponían de manifiesto el sentido propagandístico de su actividad y constituían «una exaltación sin fisuras de una España común»¹²⁷. Escritos por Rafael Duyos para finalizar los eventos de manera «grandilocuente», incorporaban las audiciones de los himnos de Falange y España¹²⁸. La participación de la música, no obstante, aumentaba considerablemente si tenemos en cuenta que, según descripciones de la prensa de la época, los *Romances de la Falange. Primero y segundo pliegos*¹²⁹ de Duyos estaban compuestos por «una sucesión de canciones, poesías y bailes populares, yuxtapuestos [...], sin guardar nexo entre sí»¹³⁰.

Respecto al Teatro Nacional de Falange, que se especializó en autos sacramentales, una de las apuestas propagandísticas de la Dirección de Prensa y Propaganda tras la constitución del Primer Gobierno Regular fue el Teatro Nacional de Falange, que se especializó en autos sacramentales. En 1938 Dionisio Ridruejo encargó a Luis Escobar la interpretación de *El Hospital de los locos* para celebrar el Corpus

¹²⁴ «La Tarumba y la Bética de Cámara en el Coliseo». *ABC* (Sevilla), 11 de febrero de 1937, p. 12, en PERAL VEGA, *Retablos de agitación política...*, p. 181.

¹²⁵ *ABC* (Sevilla), 8 de diciembre de 1937, p. 24, en PERAL VEGA, *Retablos de agitación política...*, p. 181.

¹²⁶ «Informaciones de teatros y cinematógrafos». *ABC* (Sevilla), 2 de enero de 1938, p. 21, en *Ibid.*, p. 182.

¹²⁷ PERAL VEGA, *Retablos de agitación política...*, p. 185.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 182. José Carlos Mainer cita a Rafael Duyos (1906-1983) —«vate y recitador», autor de los *Romances de la Falange* (1938)— entre otros poetas falangistas (Francisco Javier Martín Abril, Mícomedes Sanz y Ruiz de la Peña, Esteban Calle Iturrino, Federico de Urrituia), cuya obra califica de escasa calidad, a excepción de la de Castroviejo: MAINER, *Años de vísperas...*, p. 204.

¹²⁹ Valencia, Ediciones Vuelo, 1939.

¹³⁰ *Diario Ávila*, 25 de enero de 1938, p. 4, en PERAL VEGA, *Retablos de agitación política...*, p. 185. En el archivo de Salamanca, se guarda un programa de mano titulado *Circe. Círculo cinematográfico español. El viaje a Tilsit*, fechado el 12 de febrero de 1941 en el cine Gong. Incluye dos películas, y una de ellas, *Boda en Castilla* tiene como subtítulo *Pliego de Romances*. Dicha pieza se interpretó con música de Salvador R. de Luna. La segunda, *El Viaje a Tilsit* tiene el original en alemán (*Die Reise Nach Tilsit*), y se anota que está inspirada en la obra de Hermann Sudermann. La música era de H.O. Borgmann. [Programas]. CDMH. Fondo Dionisio Ridruejo: Sig. C.5 Legajo núm. 6.

Christi¹³¹. Los términos en los que el Marqués de Lozoya narró su primera representación, en junio del mismo año en Segovia, sugieren la creación de un paisaje sonoro compuesto de elementos diversos de significados religiosos y comunitarios: «[...] el oro brillante del retablo, la luz de los ventanales, que se quiebra en los recamados de las vestiduras litúrgicas, la música del órgano, el canto del pueblo...»¹³². El impresionante espectáculo incluía la propia catedral, cuyas puertas se abrieron al tiempo que se escuchaba el *Aleluya* de Haendel. La solemnidad y magnificencia de la representación involucró al monumento, luces, figurines, actores, pintores y música: intervinieron las campanas de la Catedral y los coros de la Masa Coral de Bilbao, música de órgano y obras que fueron difundidas mediante altavoces¹³³. El efecto de un paisaje sonoro como el descrito recuerda la idea de Martin Kaltenecker sobre «la ejecución masiva», que «transforma una estructura cualitativamente pobre en un acontecimiento musical cautivador por su impacto cuantitativo»¹³⁴.

Si durante la guerra el Teatro Nacional de Falange «ocupó un lugar destacado como vía de transmisión de los valores nacionales»¹³⁵, su importancia tras la contienda no menguó. Emilio Peral destacó que la prensa, tras la reposición de *El hospital de los locos* en Madrid en mayo de 1939 como parte de las fiestas de la victoria, aludía a la ambición del espectáculo por un «“arte total” que, con impronta wagneriana, integre cada una de las disciplinas intervinientes, desde la música hasta la pintura»¹³⁶. Efectivamente, Luis Araujo había informado en fechas anteriores sobre la figura del autor de la obra, José de Valdivieso, y su tiempo señalando, asimismo, el objetivo del Teatro Nacional de Falange: «[...] revivir entre nosotros la más genuina tradición dramática española a la vez popular y selecta, como expresión de un sentimiento religioso que da a esta especie de teatro, carácter de alta cultura»¹³⁷. Es interesante apuntar que, diez años antes, el escritor y periodista había interpretado favorablemente los retablos que Víctor Espinós había escrito durante la década de los veinte, y

¹³¹ Sobre las representaciones de esta obra, véase TORRES CLEMENTE, *Op. cit.*

¹³² MARQUÉS DE LOZOYA. «El auto de *El Hospital de los locos* en Segovia». *Extremadura. Diario Católico*, (17-6-1938), en PERAL VEGA, *Retablos de agitación política...*, p. 189.

¹³³ *Ibid.*, pp. 187-190.

¹³⁴ KALTENECKER, *El rumor de las batallas...*, p. 60.

¹³⁵ PERAL VEGA, *Retablos de agitación política...*, p. 199.

¹³⁶ ARAUJO COSTA, Luis. «Teatros, cinematógrafos y conciertos en España y en el Extranjero. El maestro José de Valdivieso, en el teatro de la FET y de las JONS». *ABC*, 20 de mayo de 1939, p. 29, en PERAL VEGA, *Retablos de agitación política...*, p. 200.

¹³⁷ ARAUJO COSTA, *Op. cit.*

destacado su carácter nacional y católico¹³⁸, de manera que sería posible considerar tales creaciones como un precedente del teatro falangista.

Pero en 1939, Araujo distinguió también la «acusada modernidad» de la representación, que descansaba en la confluencia de las artes y el sentido sinestésico (pintura, música, danza, decorados) de su puesta en escena. A pesar de la cita a Wagner, Araujo señaló como referentes cercanos del director, Luis Escobar, a Sergei Diaghilev y Max Reinhart. Definía así el papel de la música en este espectáculo:

Música para los ojos, que realza el decorado, los trajes, las actitudes de los intérpretes, lo bien cuidado de la máquina o maravilloso, las intervenciones angélicas en planos superiores que traen a la memoria la estructura de las tablas primitivas, un frá Angélico, un Benozzo Gozzoli... No olvidemos que estructura, en griego se dice armonía¹³⁹.

La relevancia de la música se vio implementada por el concierto que ofrecieron al comienzo del espectáculo la Masa Coral y la Orquesta Clásica, dirigidas por el maestro Benedito, que interpretaron *El Mesías* de Haendel, la *Cantata 140* de Bach, y *La Gallia* de Gounod, con la intervención de la soprano Consuelo Obregón¹⁴⁰.

No fue la única ocasión en la que Luis Araujo destacó la vertiente interdisciplinar de los espectáculos del Teatro Nacional de Falange. Con motivo de la representación de *La cena del Rey Baltasar* en julio de 1939, no solo atendió a su vertiente plástica y sonora sino que las relacionó con las entonces todavía novedosas técnicas del músico y pedagogo Jaques-Dalcroze, basadas en las relaciones entre música y movimiento corporal:

Pero el arte de la interpretación teatral no es sólo pintura, con ser en él tan importante la disciplina estética de Velázquez y Goya: es también elocuencia, declamación, música, ritmo, aire de danza incorporación del cuerpo a unas reglas que en el estilo del día reciben nombre de Jaques-Dalcroze¹⁴¹.

¹³⁸ Véase MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz y PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «Más allá de la Biblioteca Musical. Víctor Espinós en el contexto cultural de la Edad de Plata y la posguerra». *Catálogo de la Exposición Biblioteca Musical 100 años*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2019, pp. 70-71.

¹³⁹ ARAUJO COSTA, Luis. «Teatros, cinematógrafos y conciertos en España y en el extranjero». *ABC*, 23 de mayo de 1939, p. 19.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ En la representación también participó la bailarina Nadine Lang, sin que el narrador aporte más datos sobre música o danza. ARAUJO COSTA, Luis. «El teatro de F.E.T. y de las J.O.N.S. en el Retiro. Representación de *La cena del Rey Baltasar*». *ABC*, 25 de julio de 1939, p. 19.

La prensa nos ofrece otros ejemplos de la participación de la música en las representaciones del Teatro Nacional de Falange. Por ejemplo, durante su estancia en Barcelona en febrero 1939, *La verdad sospechosa*, una comedia de Juan Ruiz de Alarcón¹⁴², compartió escenario con una banda de Falange que interpretó «composiciones populares, y los himnos del Movimiento y el *Himno Nacional*»¹⁴³. En el mes de marzo, bajo la dirección de Luis Escobar, ofrecieron *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, y en su despedida de la ciudad, el *Segundo Pliego de romances*. En esta última, los cantantes María Espinal y Pedro Terol interpretaron «una Serranilla, compuesta y estrenada para la ocasión –a partir de unos versos del Duque de Rivas–, por Fernando Moraleda, y de una asturianada»¹⁴⁴. En la descripción que realizó la prensa de una de las representaciones del *Segundo Pliego de romances* se definió la obra como «Un nuevo espectáculo de bases tradicionalistas y folklóricas», basado en la recopilación de José Caballero, en el que los «muchachos de la Falange cantan y bailan con el estilo que requiere cada una de las piezas ensambladas»¹⁴⁵.

La música también estuvo muy presente en los espectáculos de otra de las agrupaciones emblemáticas del teatro falangista, la del SEU de Sevilla, que intentó revitalizar la escena española con los autos sacramentales. En junio de 1938 ofrecieron dos actuaciones en el Palacio de Carlos V, lugar icónico de Granada, organizados por la Delegación Provincial de Prensa y Propaganda y el Ayuntamiento. Ambos eventos, cuyas entradas costaban cinco pesetas para las sillas de patio y dos para la galería, fueron recogidos por la prensa como grandes acontecimientos artísticos. *Patria*, mediante un recuadro de proporciones considerables en su página dos, anunciaba el programa previsto para el 23 de junio:

I

- 1º. Sinfonía por la Banda Municipal
- 2º. Presentación

¹⁴² «Esta tarde se presentará en el Tívoli el Teatro Nacional de Falange». *La Vanguardia Española*, 24 de febrero de 1939, p. 3.

¹⁴³ F.C. «Anoche, en el Tívoli. Presentación del Teatro Nacional de la Falange. *La verdad sospechosa*, de Alarcón». *La Vanguardia Española*, 25 de febrero de 1939, p. 12, en PERAL VEGA, *Retablos de agitación política...*, p. 197.

¹⁴⁴ Los decorados fueron de Juan Antonio Acha, el vestuario de Cossio y la luminotecnia de Rafael M. Romarate. La primera de las funciones se realizó en homenaje a «las autoridades y jerarquías del glorioso movimiento». F.C. «Nuevos modos de hacer arte escénico. Despedida y triunfo del Teatro Nacional de Falange». *La Vanguardia Española*, 11 de marzo de 1939, p. 12. En el Catálogo de Moraleda custodiado en la BNE aparece una *Serranilla*, sobre textos del Marqués de Santillana, compuesta en 1940; *El mágico prodigioso*, de Calderón de la Barca, del mismo año.

¹⁴⁵ «En el Tívoli. Nueva exhibición afortunada del Teatro de la Falange». *La Vanguardia Española*, 01 de marzo de 1939, p. 12, en PERAL VEGA, *Retablos de agitación política...*, p. 198.

3º. El Orfeón del S.E.U. de Sevilla, bajo la dirección del notable violinista y compositor camarada Luis Lerate, interpretará:

La Bañeza (Popular)

Ávila (Popular)

Los Pastores (Popular)

Asturias (Popular)

Si tarda en venir a verme. – Lerate

II

1º. Intermedio por la Banda Municipal

2º. El Teatro Universitario del S.E.U. de Sevilla pondrá en escena el Auto Sacramental de Calderón de la Barca

LA CENA DEL REY BALTASAR

III

1º. Intermedio por la Banda Municipal

2º. PLÁSTICA ANIMADA. Por las alumnas de la clase de gimnasia rítmica, con el siguiente programa:

1º *Marcha Militar* (Schubert)

2º. *Vals número 15* (Brahms)

3º. *Rousseau* (Godefroid)

4º. *Mazurka en Si bemol* (Chopin)

5º. *Minuetto* (Lerate)

(Al piano la camarada Purificación de la Torre)

3º. Himnos por el Orfeón¹⁴⁶.

La composición de la expedición nos aporta algunas pistas sobre los efectivos que participaban en la parte musical: estaba integrada por setenta y cinco «camaradas», de los que cincuenta pertenecían a Sección Femenina –es decir, las tres cuartas partes eran mujeres– y abundantes jerarquías del Partido. El violinista sevillano Luis Lerate dirigía el Orfeón que acompañaba el conjunto, que también contaba con la pianista Purificación de la Torre.

Las proporciones de la noticia de su llegada en la página del periódico (tres columnas), los detalles sobre la acogida –fueron recibidos por el Jefe Provincial de Falange en Granada, Prieto Moreno– y el resto de información relacionada dejan de manifiesto el impacto propagandístico que se esperó de este evento.

La segunda función, destinada al público en general mediante abono de la entrada, se celebró el 25 de junio y tuvo el programa siguiente:

I

1º. Sinfonía por la Banda Municipal

2º. Recital de Poesías por la camarada Eulalia de los Santos

¹⁴⁶ «Palacio de Carlos V. La Sección de Arte del S.E.U. de Sevilla». *Patria*, 23 de junio de 1938, p. 2.

II

- 1º. Sinfonía por la Banda Municipal
- 2º. Recital de piano por la notable concertista camarada Purificación de la Torre, con el siguiente programa:
 - 1º. *Vals en si menor* (Chopin)
 - 2º. *Fantasia Impromptu*
 - 3º. *Sonatas en fa mayor y do mayor* (Scarlatti)
 - 4º. *Danza número 12* (Granados)
 - 5º. *Rapsodia húngara número 11* (Liszt)
- 1º. El Orfeón del S.E.U. de Sevilla cantará las siguientes composiciones
 - 1º. *El amor con su poder* (Lerate)
 - 2º. *A volar, pajarillos, a volar* (Palau)
 - 3º. *Tres hojitas verdes* (Popular)
 - 4º. *León* (Popular)

III

- 1º. Sinfonía por la Banda Municipal
- 2º. El Teatro Universitario pondrá en escena el entremés de Cervantes
EL JUEZ DE LOS DIVORCIOS
- 3º. Las alumnas de la clase de gimnasia rítmica interpretarán
BAILES REGIONALES
Galicia – Aragón – Cataluña – Córdoba – Sevilla¹⁴⁷.

Imagen 12. «Palacio de Carlos V. La Sección de Arte del S.E.U. de Sevilla». *Patria*, 23 de junio de 1938, p. 2.

Como el anterior, este espectáculo también formó parte del programa que Serrano Suñer había diseñado «como medio de adoctrinamiento colectivo»¹⁴⁸, y el empeño que la prensa falangista dedicó a tal empeño es manifiesto. Desde el punto de vista exclusivamente musical, hemos de señalar algunas cuestiones:

La abundante presencia de la música, distribuida en todas y cada una de las secciones del espectáculo, la pluralidad de funciones, la variedad del repertorio y el protagonismo de la Banda Municipal son los rasgos más significativos de estos eventos de carácter interdisciplinar. Las formaciones musicales fueron también de diversa naturaleza: orquestal, bandística, piano solista, orfeón y grupo de baile. En Granada, las obras presuntamente familiares de Schubert, Brahms, Grieg, Godefrid, Chopin, Scarlatti y Liszt, autores mayoritariamente románticos, eran bien capaces de asegurar cierto impacto emocional, de manera que, a pesar de su carácter «neutro» desde el punto de vista del significado ideológico, tenían una importante función. Se trata de un

¹⁴⁷ «Hoy 25 de Junio de 1938, a las 10 y $\frac{3}{4}$ de la noche, en el Palacio de Carlos V». *Patria*, 25 de junio de 1938, p. 3.

¹⁴⁸ PERAL VEGA, *Retablos de agitación...*, p. 208.

fenómeno ya observado en otras celebraciones¹⁴⁹: si el mensaje que se pretende transmitir es claro –a través de la representación teatral o mediante la radio– el acompañamiento musical se nutre de repertorio clásico-romántico conocido y expresivo. Estas obras compartieron escenario con músicas populares¹⁵⁰ o de carácter popular, como las de Lerate y Palau, así como con danzas características de diversos lugares de España.

No cabe duda de que la presencia de la danza era uno de los elementos que más impacto podían suscitar, si tenemos en cuenta el lugar preeminente que alcanza en la propaganda. Estos bailes y la variedad del espectáculo recuerdan a los que se ofrecían en los teatros en la época prebélica, aunque la incorporación del teatro como medio preferente de ideologización, de los escenarios históricos y monumentales como elementos añadidos a la representación, y la profusión de los himnos hicieron de tales eventos vehículos espectaculares para la transmisión del mensaje, particularmente si tenemos en cuenta los medios que la prensa había utilizado en la difusión.

Durante su visita a Granada, el Cuadro artístico del SEU ofreció al menos otras tres funciones a los soldados heridos en hospitales y algunas más en ámbitos sociales y urbanos diferentes, quizás con el fin de penetrar en todos los espacios sociales de la capital. Por ejemplo, representó el entremés *Sangre gorda* en el Hospital del Palace como homenaje a los combatientes hospitalizados, y la crónica que publicó la prensa nos permite conocer otros pormenores sobre la participación musical: tras la actuación intervinieron el Orfeón, Luis Lerate y Purificación de la Torre «causando una excelente impresión con la interpretación de los cantos regionales *Ávila*, *Asturias* y *Tres hojitas verdes*», esto es, con una parte del repertorio ya mencionado. No obstante, la prensa indica que la parte esencial de la función fue la actuación de «las danzas rítmicas que a cargo de las alumnas de Rítmica dirigidas por la camarada G.P., se desarrollaron ante la general complacencia del público que premió la bella labor con cálidos aplausos»¹⁵¹. En el mismo día y lugar, dedicaron a los heridos otros dos «recitales», uno «cómico» y otro

¹⁴⁹ PÉREZ ZALDUONDO, «El imperio de la propaganda: la música en los fastos conmemorativos del primer franquismo»..., pp. 339-361.

¹⁵⁰ En la línea de lo que sugiere Peter Burke para el caso de la cultura, utilizamos el plural –«músicas populares»– puesto que el folclore, el flamenco, la zarzuela y los diversos géneros de músicas urbanas pueden considerarse parte de la cultura popular en función de su arraigo en las prácticas de diversas clases sociales en distintos ámbitos geográficos en el periodo que nos ocupa. Partimos también de que las «culturas populares» se hallan en una relación «porosa» y de interacción entre ellas. BURKE, Peter. *Cultura popular en la Europa moderna*, p. 27.

¹⁵¹ «En la mañana de ayer llegaron a esta ciudad los camaradas del SEU de Sevilla». *Patria*, 23 de junio de 1938, p. 4.

que «emocionó a los oyentes, por la bella dicción de la gentil recitadora Eulalia de los Santos». El texto fue *Mensaje a José Antonio*, poesía de Federico de Urrutia que, según apunta la prensa, ya era conocida por el público granadino. A pesar de la dimensión literaria de la sesión, la música adquirió protagonismo por la ejecución de «Un escogido programa de bailes y cantos populares y una bella canción del compositor Lerate», que «fueron escuchados con sumo agrado». El colofón, como era preceptivo en este periodo, fue la interpretación de *Himno de Falange*, «que brazo en alto fue cantado por todos los asistentes».

Ya en julio, el Cuadro del SEU participó en homenaje organizado «en honor y obsequio a todos los heridos de nuestros hospitales de sangre», una función que se celebró en el Palacio de Carlos V¹⁵². La cobertura de prensa incorporó otros elementos que pudieron contribuir a trasladar una impresión de cohesión de la localidad en torno a los objetivos de la formación teatral en Granada y de sus funciones: el «entusiasmo» existente en la ciudad a causa del evento y un fervor que se consideraba probado por «la infinidad de localidades retiradas». Para facilitar la asistencia de público, se organizó «un servicio de autobuses» para «los espectadores de los pueblos cercanos». Este empeño en captar asistentes de fuera de la capital y de diversos estratos sociales muestra el carácter transversal que se quiso imprimir a las prácticas propagandísticas de Falange.

Tras el final de la guerra, como hemos señalado, el teatro falangista siguió actuando¹⁵³, y las representaciones siguieron incorporando música: en la representación de Granada, 14 y 16 de junio de 1939, intervino el Orfeón Donostiarra, y también hubo baile, «Festival de Danza y cantos populares»¹⁵⁴, mientras que en Málaga sonó de nuevo el «Aleluya» de Händel. Tras el «periplo andaluz», Moraleda volvió a escribir música para nuevas representaciones en Madrid¹⁵⁵.

¹⁵² «Se aplaza para mañana la función anunciada esta noche en Carlos V». *Patria*, 24 de julio de 1938, p. 3.

¹⁵³ Desde 1939, los montajes de los autos sacramentales de Calderón de la Barca fueron: *La Cena del Rey Baltasar*. Teatro Nacional de Falange (23 de julio de 1939). Paseo de las Estatuas del Retiro, Madrid. Dir.: Luis Escobar. Música: Fernando Moraleda; *La Rabia y La Cena del Rey Baltasar* (27 de abril de 1940). Inauguración del Teatro María Guerrero como Sede del Teatro Nacional de Falange. Dir.: Luis Escobar. Música: Fernando Moraleda; *El Santo Rey don Fernando*. Teatro Español Universitario (30 de mayo de 1945). Dir.: Modesto Higuera y Luis González Robles. Dirección musical: Julián García de la Vega. Cf.: ARELLANO, Ignacio, ESCUDERO, Juan Manuel, OTEIZA, Blanca y PINILLOS, M. Carmen. (eds.). *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales del Calderón. Actas del Congreso Internacional*. Pamplona – Kasel, Universidad de Pamplona – Edition Reichenberger, 1997, p. 154.

¹⁵⁴ PERAL VEGA, *Retablos de agitación...*, p. 204.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 205.

En otros puntos de España se organizaron grupos teatrales dentro del ámbito de Falange cuyos planteamientos escénicos estuvieron muy relacionados con los ya descritos. El denominado *El Retablo*, de Cáceres, entendía la vertiente musical «como un activo complementario a la vertiente dramática» cuya entidad era lo suficientemente importante como para incorporar un «archivo folclórico». La participación musical se dividía en una «parte sinfónica», dirigida por Eugenio Pita Gandarias, y otra coral, por José García Crespo¹⁵⁶. Tal descripción coincide con las ya mencionadas en párrafos anteriores. Era el director del coro el encargado de seleccionar y alternar música clásica y folclórica de raíz extremeña, pues el proyecto estaba fuertemente adherido desde el punto de vista identitario a la región en la que desenvolvía su trabajo. Sus integrantes también participaron en otros acontecimientos: la Masa Coral actuó el 8 de mayo de 1938 con ocasión de la visita de Pilar Primo de Rivera¹⁵⁷.

En definitiva, la naturaleza interdisciplinar de los eventos determinó la participación de un amplio abanico de partituras y formaciones musicales que contribuyeron a su eficacia propagandística. Las prácticas musicales que se desarrollaron en los espacios sociales –tanto al aire libre como en recintos cerrados– y formaron parte de la sociabilidad en la España bajo dominio franquista durante la guerra civil, contribuyeron a la destrucción sistemática de la cultura republicana mediante diversas estrategias, entre las cuales la resignificación del repertorio fue notable. Este cambio de significado vino determinado por la finalidad de los eventos y la participación en los mismos de los símbolos falangistas y del nuevo Estado, de un estado de índole totalitaria marcado por el control, la depuración y la identificación de cultura con propaganda. Manifiestan, por otra parte, el monopolio del Partido y sus organizaciones, así como de la Iglesia, hechos que son el comienzo de los privilegios que ostentaron las políticas y prácticas culturales que se extendieron durante el franquismo.

Los autores

En los fondos de Fernando Moraleda custodiados en la Biblioteca Nacional se guardan obras o fragmentos de obras tituladas «Serranas» o «Serranillas», todas

¹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 214-215.

¹⁵⁷ Interpretó *Bendita sea tu pureza*. «Rendido homenaje de Cáceres a Pilar Primo de Rivera». *Extremadura. Diario Católico*, 10 de abril de 1938, p. 4 en, PERAL VEGA, *Retablos de agitación...*, p. 215.

fechadas, entre interrogaciones, en 1940, es decir, compuestas durante la guerra: el segundo movimiento de *Impresiones castellanas*, para piano, y el Acto tercero de *La Serrana de la Vera*, con texto de Lope de Vega¹⁵⁸, son algunos ejemplos. De esta última se conservan algunos fragmentos del Acto III, «Preludio, Romanza y Recitado de Gila y el Caminante». Con la misma datación, otros encabezamientos sugieren su empleo en el teatro falangista, como «Romance» y *Node a Mayo las flores...*, esta última con texto de Bartolomé Leandro de Argensola (1562-1631).

Imagen 13. *Fragmento del Acto III de La Serrana de la Vera*. BNE: Archivo Personal de Fernando Moraleda. Sig. M. MORALEDA / 263,

Terminada la guerra, Fernando Moraleda firmó la partitura para el auto sacramental *La cena del Rey Baltasar*, de Calderón de la Barca, que se ofreció en julio de 1939 en Madrid¹⁵⁹. También fue autor de la «música de escena» y director de la orquesta que actuó en la presentación de la Compañía del Teatro Nacional, en el María Guerrero en abril de 1940. En esa ocasión, tras unas palabras de salutación de José María Pemán, se ofreció *El entremés de la rabia*, de Calderón de la Barca, cuyas ilustraciones musicales corrieron a cargo de Juan José M. Molins¹⁶⁰.

El compositor no solo colaboró con el teatro de Falange en el teatro clásico y autos sacramentales: con Luis Escobar (bajo el seudónimo Carlos Somonte) estrenaba el 1 de marzo de 1940, en el Teatro Eslava de Madrid, la revista musical *La cenicienta del Palace* interpretada por Celia Gámez, a la que Sainz de la Maza dedicó una amable crítica¹⁶¹ que sería el preludio de un resonante y reiterado éxito.

En definitiva, el catálogo de Moraleda en 1940 es enorme y constituye una mezcla fascinante de canciones, blues, boleros, tangos, cuplés, operetas y números taurinos que reflejan todos los tipos de espectáculos y usos de la música durante la guerra: obras para la marcha, elevar el ánimo del soldado y concitar sentimientos de identidad colectiva (himnos falangistas); composiciones de carácter religioso destinados a celebraciones o bien a ser interpretadas en autos sacramentales (motetes); otras para el teatro clásico

¹⁵⁸ *Fragmento del Acto III de La Serrana de la Vera*. BNE: Archivo Personal de Fernando Moraleda. Sig. M. MORALEDA / 263, <http://www2.bne.es/AP_publico/irVisualizarFondo.do?idFondo=40&volverBusqueda=irBuscarFondos.do> [consulta 01-05-2021].

¹⁵⁹ En la representación también participó la bailarina Nadine Lang, sin que el narrador aporte más datos sobre música o danza. ARAUJO COSTA, Luis. «El teatro de F.E.T. y de las J.O.N.S. en el Retiro. Representación de *La cena del Rey Baltasar*»...

¹⁶⁰ [Programas]. CDMH. Fondo Dionisio Ridruejo: Sig. C.5 Legajo núm. 6.

¹⁶¹ SAINZ DE LA MAZA, Regino. «Informaciones teatrales». *ABC*, 2 de marzo de 1940, p. 14.

(villancicos y romances); finalmente, los géneros de música de consumo que habían triunfado en la República y respondían a las necesidades de ocio y evasión¹⁶².

Otro autor que colaboró en el empeño teatral falangista fue Manuel Parada¹⁶³, a quien la bibliografía y la prensa de la época citan como compositor de diversas obras compuestas para compañías asociadas a Falange. Por ejemplo, escribió la música del auto sacramental *Del pan y del palo*, representado en San Lorenzo de El Escorial¹⁶⁴ por El Carro de la Farándula de Sección Femenina en julio de 1939. En diciembre ofrecieron, en el Teatro Español de Madrid, otro auto, *El hijo pródigo*, y el entremés de Cervantes *La guarda cuidadosa*. La crítica del evento, con el típico estilo de la retórica falangista, finalizaba señalando:

El público entró en seguida en la obra y rió de buena gana las situaciones que en el escenario se le ofrecían. Se hallaba ante un teatro de verdad, con sangre, con músculos, con nervios, con alma, con aliento inmortal de vida mientras exista la humanidad sobre la tierra¹⁶⁵.

Director musical del Teatro Español de Madrid desde 1942, con Cayetano Luca de Tena como director teatral, la figura y obra de Manuel Parada se ha comenzado a analizar recientemente¹⁶⁶. La mayor parte de las obras en las que intervino pertenecen al teatro clásico, bien conocido por el compositor¹⁶⁷. Aunque en el fondo con sus partituras, parte del cual se guarda también en la Biblioteca Nacional, no hemos encontrado títulos que aludan directamente a las obras mencionadas, sí se encuentran otras, fechadas en torno a 1940, que recuerdan las que integraron el repertorio del teatro clásico y que, por lo tanto, en la misma línea de lo ya expuesto en el caso de Fernando Moraleda, pueden tratarse de música incidental: *La Venganza de Don Mendo*, *El*

¹⁶² MIRANDA GONZÁLEZ, *Manuel Parada y la música cinematográfica española durante el franquismo Estudio analítico*. Tesis Doctoral [dirigida por Celsa Alonso]. Universidad de Oviedo, 2011.

¹⁶³ Sobre su música para cine, Cf.: MIRANDA GONZÁLEZ, Laura. (a) «El compositor Manuel Parada y el cine patriótico de la autarquía: de *Raza* a *Los últimos de Filipinas*». *Cuadernos de música Iberoamericana*, 4 (2007), pp. 195-228; (b) «Manuel Parada y el entramado cinematográfico española a finales de los años cuarenta: construcción de la identidad nacional a través de la dualidad regional / nacional». *Musicología global / Musicología local*. Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 445-466.

¹⁶⁴ CARRILLO GUZMÁN, Mercedes del Carmen. *La música incidental en el Teatro Español de Madrid (1942-1952 y 1962-1964)*. Tesis Doctoral [dirigida por Juan Miguel González Martínez]. Universidad de Murcia, 2008, p. 258.

¹⁶⁵ La dirección técnica fue de Margarita Rosel, la escénica de José Franco, y la música corrió a cargo del compositor. ARAUJO-COSTA, Luis. «Una representación de *La Aulularia* de Plauto». *ABC*, 12 de diciembre de 1939, p. 11.

¹⁶⁶ CARRILLO GUZMÁN, *La música incidental...*, p. 288. La autora cita *La vida es sueño* dentro del apartado «Ilustraciones para obras teatrales» y apunta que fue estrenada el 29 de mayo de 1948 en Granada.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 199.

Burlador de Sevilla y la «Partitura adicional de Orquesta» para *La vida es Sueño. Auto sacramental*, escrita para orquesta y coro¹⁶⁸.

En mi opinión, son estas obras –las compuestas para las apuestas propagandísticas en las que mayor empeño puso Falange– las que cumplieron el papel de glosar la sublevación y la guerra civil, especialmente si las comparamos con el número reducido de las que se escribieron con destino a salas de concierto. Puesto que su finalidad fue la propaganda e ideologización a través de las iniciativas culturales de organismos institucionales, podríamos considerar que engrosan las que Estaban Buch denominó «música de estado», es decir, aquéllas en las que «the State played a decisive role in the commission, production, execution and public dissemination of the words»¹⁶⁹.

¹⁶⁸ PARADA, Manuel. «Partitura adicional de Orquesta» para *La vida es Sueño. Auto sacramental*. BNE: Archivo Personal de Manuel Parada. Sig. M. Parada / 105. Sobre las reposiciones de estas obras en los cincuenta, véase <<http://teatro.es/efemerides/tamayo-con-201cla-cena201d-en-el-espanol>> [consulta 01-05-2021].

¹⁶⁹ BUCH, Esteban, CONTRERAS ZUBILLAGA, Igor and DENIZ SILVA, Manuel (eds.). *Composing for the State Music in Twentieth-Century Dictatorships*. New York, Ashgate, 2016, p. 1.

CAPÍTULO 4. MÚSICA EN LAS INSTITUCIONES

Fue en los años ochenta del siglo pasado cuando la musicología comenzó a reparar en la dimensión musical de las acciones políticas del gobierno republicano durante la guerra¹. La creación del Consejo Central de la Música en julio de 1937 y sus proyectos destinados a la investigación y recuperación del folclore, o la creación de la Orquesta Nacional son hitos constantemente repetidos en la literatura. Posteriores trabajos han analizado la gestión de los teatros y espectáculos por parte de comités obreros, cooperativas y sindicatos, así como sus programaciones, continuistas respecto al periodo anterior con preeminencia del género frívolo². También se ha apuntado el funcionamiento en Madrid, durante 1938, de dieciocho teatros y veinte cines que emitían películas españolas, americanas y soviéticas³. Al contrario de lo que ocurrió en el bando de los sublevados, la República desarrolló políticas musicales a través de instituciones específicas en las que colaboraron algunos de los compositores más eminentes del momento. Pero el hecho de que tuviera que llegar 1942 para encontrar organismos con planes determinados no implica que las instituciones dirigidas por Franco desestimaran la importancia de la música durante la guerra. Por el contrario, las fuentes de archivo, aunque parciales, sesgadas y dispersas, muestran que formó parte de las estrategias propagandísticas de las instituciones franquistas y falangistas desde el primer momento.

4.1. El Departamento de Prensa y Propaganda hasta el Primer Gobierno Regular (enero 1938): música en la radio

Alas del tiempo que pasa
La memoria volandera
Va, como devanadera,
De la trinchera a la casa,
De la casa a la trinchera.

Trabajo, leve alborozo;
La máquina gira y gira,
Y la tela le suspira:
«yo seré alivio del mozo,
tú no me trates con ira,

¹ CASARES RODICIO, «Música y Músicos de la Generación del 27. Bases para su interpretación»...

² ALONSO, *Francisco Alonso...*, p. 480.

³ FERNÁNDEZ HIGUERO, *Música y política en Madrid, de la Guerra Civil a la Posguerra (1936-1945)*...

que yo me muero con gozo».

Horas pensando, pensando;
Gira la devanadera
Con un rezo suave y blando.
La aguja hiere ligera,
Y murmura la tijera:
«¿cuando...cuando...cuando... cuando?».

La rueda gira con brío;
La aguja, de trecho en trecho,
se baña en el blanco río,
que canta en su cauce estrecho:
«seré escudo contra el frío,
seré abrigo de su pecho».

Suspiro, trabajo, espera...
alas del tiempo que pasa.
La memoria volandera
va, como devanadera,
de la trinchera a la casa,
de la casa a la trinchera.

El texto, firmado por M.T., se titula *Suspiro, Trabajo, Espera...*⁴, y evoca la actitud, al mismo tiempo esperanzada y angustiada, los sentimientos y la mente de una persona – puesto que realiza una tarea atribuida al rol femenino, suponemos que una mujer – que teje una prenda de abrigo para un soldado querido que lucha en el frente. Mecanografiado en un papel suelto y ubicado en el interior de una caja del Archivo General de la Administración entre fuentes institucionales, es un ejemplo de la variedad de temas a los que se remiten los pocos documentos datados en esta época, así como de la preocupación por la construcción del aparato simbólico, con intervención musical, que impulsó la política propagandística de Prensa y Propaganda, más allá de las conocidas actividades del Padre Otaño.

En octubre de 1936 Franco creó la Junta Técnica del Estado. En enero del año siguiente, la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda quedó bajo las órdenes de la Secretaría General del Jefe del Estado, Nicolás Franco, y fue confiada a Vicente Gay Forner, que ya había ocupado la Sección de Radiodifusión. El decreto de su fundación define, en su artículo tercero, las atribuciones del organismo, que se extienden a la orientación de la prensa, la coordinación de las estaciones de radio, las normas de censura

⁴ [M.T. *Pequeña Canción del Buen Trabajo*] (24 de noviembre de 1937). AGA: Sig. (03) 49.1 Caja 21 / 1460. La Carpeta «Varios. Noviembre. 1937-43-52», tiene sello de «Prensa. Para Prensa y Propaganda». Podría tratarse de Moreno Torroba, si bien la canción no contiene música y en el catálogo del compositor realizado por Walter Clark no consta el título.

y «en general, dirigir toda la propaganda por medio del cine, radio, periódicos, folletos y conferencias»⁵, sin que la música aparezca expresamente citada. En el mes de abril Gay fue sustituido por Manuel Arias Paz, cuyo «perfil profesional e ideológico» –militar– parecía adecuarse más a las necesidades de Franco tras la firma del Decreto de Unificación⁶, y permaneció en el puesto solo hasta el 30 de noviembre.

Las fuentes de archivo consultadas y datadas en 1937 no permiten elaborar una hipótesis sólida respecto a la existencia de una estrategia propagandística que incluyese la música, más allá de la actividad de Otaño. Por el contrario, sugiere que la forma de funcionamiento de estas recién creadas instituciones estaba sustentada en iniciativas puntuales y ocasionales y, de hecho, el presupuesto que el Delegado de Prensa y Propaganda, Vicente Gay, firmó el 30 de enero de este año no contempla ninguna actividad musical, excepción hecha de las remuneraciones para los integrantes del Quinteto de Radio Nacional, como luego veremos⁷. Es cierto que, al afirmar la necesidad de contar con «elementos personales de propaganda» cita expresamente a «cineastas y hasta cantantes, cómicos» en la línea de lo que se realiza en el extranjero, aunque en ese momento descarta realizar una labor «tan amplia». Y que al señalar la pertinencia de un «fondo de colaboraciones», concepto muy amplio, explica que comprende conferencias, charlas y «otras formas de contribución directa o indirecta a la obra de propaganda. En una palabra: Todo ello que signifique difusión de opiniones y noticias»⁸ lo que, evidentemente, incorpora diversas formas de actividad musical.

En la documentación de 1937 destacan las numerosas misivas de profesionales y personas de distintas especialidades y procedencias que ofrecieron sus servicios al Jefe de la Oficina de Prensa, especialmente de los que se proponían para desempeñar tareas de traducción, con afirmaciones contundentes sobre dominio de idiomas y adhesión ideológica. La de Eladio Chao y Sedano es un caso particular. Esposo de la soprano Carlota Dahmen, había sido Director Artístico del Teatro Real de Madrid en 1924, Profesor Interino del Conservatorio de la capital entre 1935 y 1936⁹, y Catedrático de Canto en Colonia. Según relata en su misiva, escapó de Alemania huyendo «de la barbarie

⁵ «Decreto número 180». *BOE* número 69 (17 de enero de 1937), en *Guerra Civil y Radio Nacional en Salamanca...*, p. 24.

⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁷ [Presupuesto correspondiente a Febrero de 1937 de la Delegación del estado para Prensa y Propaganda]. Firma: Vicente Gay. Fecha: 30 de enero de 1937. AGA: Sig. (03) 48.01 Caja 21 / 320, p. 3.

⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁹ Federico Sopena apunta 1934 como fecha de su contrato como profesor interino. Cf.: SOPEÑA, Federico. *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. Valencia, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967, p. 154.

moscovita» a través de la embajada, y en el mes de septiembre ya se había puesto a disposición del Gobierno de Burgos. Su condición plurilingüe –afirma dominar cinco idiomas– es la que pone al servicio de Franco¹⁰. Aunque no conocemos su suerte, el nombre de Carlota Dahmen¹¹, especializada en el repertorio de Wagner y Strauss, con una trayectoria internacional ya consolidada, se convertirá en asiduo de la actividad musical durante la guerra y los primeros años de posguerra, en ocasiones asociada a conciertos organizados por comunidades e instituciones alemanas.

Otras de las actividades relacionadas con la música en la Delegación de Estado para Prensa y Propaganda tiene relación con el tránsito de personas. En el caso de Imperio Argentina, Florián Rey y su chófer, se ordenaron las máximas facilidades para su entrada en España¹². Las iniciativas individuales destinadas a la creación hímnica aparecen con cierta frecuencia en expedientes diversos, como la misiva dirigida al Gabinete Diplomático en el que se acusa recibo de la marcha *La Victoria de Franco*, compuesta por el Teniente de los Servicios Técnicos de Reserva D. Gaetano Romano. Es posible que debido a razones diplomáticas, se decidiera paliar la «pobreza artística» de la composición mediante la introducción de «modificaciones en su armonización para poder ser radiada en ocasión conveniente por radio Nacional, para satisfacer los deseos de su autor»¹³.

Pese a la escasez de fuentes de archivo relativas a las decisiones tomadas en materia musical por parte de la Junta Técnica del Estado, es presumible que las prácticas musicales, particularmente los bailes, se viesan afectadas por otro tipo de iniciativas, como las normas que se dictaron para ejercer el control y el mando de los aspectos más cotidianos de la vida. Por ejemplo, en agosto de 1937 se enviaron a los gobernadores civiles (los delegados del gobierno en las provincias, con amplias responsabilidades), circulares con la prohibición de «poner en ejecución iniciativa alguna sobre policía de costumbres» sin previo permiso del gobierno de Burgos¹⁴ y, como ha señalado la bibliografía y veremos con posterioridad, fue el uso de los ritmos derivados del jazz los que concentraron la preocupación de las nuevas autoridades.

¹⁰ [Carta de Eladio Chao y Sedano a la Oficina de Prensa y Propaganda del Cuartel Gral. del Generalísimo en Salamanca]. (S.f.) AGA: Sig. (03) 49.1 Caja 21 / 1358.

¹¹ (Colonia, Alemania, 1884 – Madrid, 1970). Su legado está depositado en la Biblioteca del Real Conservatorio de Superior de Música de Madrid. Con motivo de su muerte, Pilar Chao dedicó un amplio reportaje a su trayectoria musical en la revista Ritmo: CHAO, Pilar. «In memoriam». Carlota Dahmen». *Ritmo*, 405 (septiembre 1970), pp. 4-5.

¹² [Telegrama de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda al Comandante Militar de Irún]. Fecha: 29 de agosto de 1937. AGA: Sig. (03) 48.01 Caja 21 / 320.

¹³ [Carta anónima dirigida a José Antonio de Sangroniz]. Gabinete Diplomático. Remitente: Cuartel General. Salamanca. Fecha: 11 de agosto de 1937. AGA: Sig. (03) 48.01 Caja 21 / 320.

¹⁴ Circular a los gobernadores civiles. AGA: Sig. (03) 49.1 Caja 21 / 1359.

La supuesta ausencia de una política musical centralizada en esta primera parte de la contienda queda matizada por la presencia en la Delegación para Prensa y Propaganda de un copista, Joaquín Saenz Diez, que trabajaba en la brigada de la Cruz Roja y, por decisión del Delegado, compatibilizó ambas labores desde octubre de 1937¹⁵. Tampoco debemos olvidar que hubo, al menos, dos músicos que en esta fase consolidaron su influencia y fueron decisivos para la música también en la primera posguerra. El primero es José Cubiles, pianista que desplegó una notable actividad como concertista a lo largo de estos tres años. De hecho, diversos telegramas emitidos desde la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda en 1937 dan cuenta de sus viajes y de los permisos y salvoconductos requeridos para tales traslados, todos ellos firmados en Salamanca durante los últimos meses del año: en octubre, se informa al pianista de la solicitud de Auxilio Social en Santander para que participe en un concierto benéfico en el aniversario de su formación, proyecto que finalmente no pudo llevarse a cabo según se desprende de la misiva firmada por el propio intérprete – «Llegado ayer Coruña con fuerte enfriamiento Fiebre (*sic*) obligado guardar cama. Contrariadísimo no poder hacer concierto fecha indicada. Si es posible aplazarlo estaré encantado de demostrar mi afecto a todos buenos amigos de esa. Saludos»—. En diciembre se da el consentimiento para su intervención, ya como director artístico de la Emisora Nacional, en el recital organizado en Valladolid para la suscripción «pro-Aguinaldo del Combatiente»¹⁶. La incesante actividad como pianista de la que Otaño se quejó amargamente un tiempo después, como ya veremos, se dejaba sentir ya en estos momentos y llevaba al Delegado Nacional Manuel Arias, a reclamar su presencia en el mes de octubre: «Le agradeceré no se retrase en su llegada a Salamanca. Lo echamos mucho de menos. Abrazos. Arias»¹⁷.

A pesar de ser el máximo responsable de Música en Prensa y Propaganda, el nombre de Cubiles aparece muy poco en la documentación, como la propia Sección a la que se adscribía. De hecho, la *Lista del Personal de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda* incluye una Sección de Radio y de «fotografías y carteles», pero no de música¹⁸. Sin embargo, su participación en los órganos se atestigua por multitud de fuentes, como las misivas redactadas por el Padre Otaño a las que aludiremos

¹⁵ Oficio Ref. 914 del Delegado al Excmo. Sr. Gobernador Militar de la Plaza. Salamanca. Fecha: 21 de octubre de 1937. AGA: Sig. (03) 48.01 Caja 21 / 320.

¹⁶ [Telegramas]. AGA: Sig. (03) 48.01 Caja 21 / 320.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Lista del Personal de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda*. AGA: Sig. (03) 49.1 Caja 21 / 1358. Aunque no está datada, el resto de documentos de la carpeta están fechados en 1937 y el nombre del Delegado, Vicente Gay Forner, confirma su redacción en ese año.

posteriormente. También hemos encontrado su firma resolviendo algún expediente de censura de una obra musical¹⁹. Como vemos, los rastros de la actividad institucional de Cubiles, aunque tenues, son plurales y variados, y las fuentes hemerográficas dejan constancia de que sus atribuciones eran conocidas fuera del ámbito del Partido. Por ejemplo, la crítica del concierto de presentación de la Orquesta de Falange de Granada en julio de 1938 finalizaba con un largo párrafo que señalaba que la Jefatura de Propaganda de Falange estaba en contacto directo con:

[...] el jefe de la Sección de Musicología de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda afecta al Ministerio del Interior, que es Cubiles, gran artista y entusiasta colaborador del Gobierno nacional en todo lo que a carácter musical se refiere, de cuya actitud reconocida universalmente en el mundo musical se esperan, con razón, resonantes éxitos y los más felices resultados en bien de la Música y en general de la cultura patria²⁰.

El prestigio del pianista y el contacto entre la Jefatura granadina y la nacional hacían confiar en que llegaran subvenciones para la nueva Orquesta que, a juicio del crítico y del público, se había manifestado sobradamente merecedora de las mismas.

Imagen 14. AGA: Sig. (03) 052.022 Caja 79080. Fecha: 20 de julio de 1938. Papel firmado por Cubiles, Jefe del Departamento de Música, bajo la frase «Aprobada la música».

La segunda figura esencial fue la de Nemesio Otaño, quien en agosto de 1936 ya se encontraba en Burgos²¹. A comienzos de siglo había impulsado la renovación de la música religiosa, y tenía una extensa experiencia como folclorista, musicólogo y compositor. La bibliografía ha analizado profusamente su actividad como estudioso y difusor de himnos históricos y de nueva creación durante la contienda, su faceta de

¹⁹ AGA: Sig. (03) 052.022 Caja 79080. Fecha: 20 de julio de 1938. Contiene el libreto de la comedia *El primer beso* y una canción con el mismo título. El autor de ambas es José López Durende. Se adjunta un papel firmado por Cubiles, Jefe del Departamento de Música, bajo la frase «Aprobada la música».

²⁰ «Un brillante éxito en la presentación oficial de la Orquesta de la Falange». *Patria*, 26 de julio de 1938, p. 5.

²¹ Compositor, folclorista y musicólogo reconocido, se mantuvo cercano a los círculos de poder desde comienzos de siglo hasta la República, durante la cual hubo de permanecer escondido. Desde el momento del golpe de estado, trabajó para el bando de los sublevados analizando y recuperando el patrimonio himnico histórico español y creando nuevas canciones militares. Su actividad fue esencial en la política musical española hasta finales de los cuarenta. Para la figura de Otaño como portavoz de los discursos oficiales, Cf.: MARTINEZ DEL FRESNO, «Realidades y máscaras en la música de la posguerra»..., pp. 34-46. Dionisio Ridruejo, en sus *Casi unas Memorias*, no cita al sacerdote como parte de su equipo ni lo menciona en ningún momento, pero el nombramiento no deja lugar a dudas. De cualquier forma, la cercanía de Otaño con el poder se sustentaba en otras fuerzas –monárquicos y católicos– más que en Falange.

creador de marchas y canciones patrióticas así como su participación en el concierto de Zaragoza con el que se celebró la conquista de la ciudad²². Su implicación en el proceso de construcción y extensión del aparato simbólico-musical se puede observar en las cartas custodiadas en el fondo con su nombre depositado en el Santuario de Loyola.

Tanto Cubiles como Otaño colaboraron en el proceso de puesta en marcha de Radio Nacional de España, creada el 19 de enero de 1937. Su primer director fue Emilio Díaz Ferrer. El personal de la Sección de Radio de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda incluía un «Técnico musical», Fernando Moraleda Bellver²³, compositor de todos los géneros musicales, incluidos himnos y obras para el teatro falangista, como hemos visto. También contaban con un «Quinteto de la emisora», integrado por Bernardo García-Bernalt (pianista)²⁴, Antonio Arias y Juan Sánchez Quintero (violinistas), Gerardo González Seisdedos (contrabajo), Pablo Ceballos (violonchelo)²⁵, músicos que trabajaban en Salamanca. Tanto la formación como García-Bernalt ofrecieron conciertos con fines benéficos²⁶. En el presupuesto de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda que Vicente Gay firmó en enero de 1937 no se incluye actividad musical alguna, excepción hecha de la remuneración de los músicos antes citados, de 100 pesetas al mes cada uno de ellos²⁷.

La emisora tenía la sede en el Palacio de Anaya, y la bibliografía apunta una cierta infraestructura musical al señalar que, poco después de su inauguración, «se instalaría en

²² GARCÍA SÁNCHEZ, Albano. (a) «Sobre la reforma de la música religiosa en España a través de la correspondencia entre Nemesio Otaño y Felipe Pedrell». *Musicología global / Musicología local*. Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 969-984; (b) *El músico José María Nemesio Otaño Eguino (1880-1956). Perfil biográfico, pensamiento estético y análisis de su labor propagandística y gestora*. Tesis doctoral [dirigida por José Antonio Gómez]. Universidad de Oviedo, 2014; LÓPEZ-CALO, *Nemesio Otaño, S.J. Medio siglo de música religiosa en España...*

²³ DÍEZ, «La censura radiofónica en la España nacional (1936-1939)»..., p. 111.

²⁴ Bernardo García-Bernalt (Salamanca, 1885-1957), fue niño de coro de la Catedral y su segundo organista desde 1898. Profesor de Piano por el Conservatorio de Madrid en 1906, una vez establecido en la capital castellana se dedicó a la docencia, a su actividad como organista, a la música de cámara, la zarzuela, la composición y la recopilación de folclore. También trabajó en cafés, cines, y Radio Salamanca. Autor de sainetes, en los años veinte fundó el grupo musical Los Bohemios, que representó zarzuelas, sainetes líricos y revistas, aunque su empeño fundamental fue la masa coral Coros Charros. En 1935 compuso una revista, *Los comunistas*, que, según su biografía, fue «utilizada con posterioridad para sancionar al maestro». En 1935 fue nombrado Director del Conservatorio Regional de Música. En 1940 recibió el Premio Nacional convocado por el Ministerio para la adaptación de óperas clásicas, en concreto por *Tannhäuser*, cuyo texto fue traducido por Francisco Maldonado. Cf.: GEJO SANTOS, María Isabel. *Dos décadas de música en Salamanca (1940-1960)*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2015, p. 150.

²⁵ AGA: Sig. Caja 1.358, 1937, cit. en DÍEZ, *Op. cit.*, p. 111.

²⁶ *Ibid.*, p. 190

²⁷ [Presupuesto correspondiente a Febrero de 1937 de la Delegación del estado para Prensa y Propaganda]. Firma: Vicente Gay. Fecha: 30 de enero de 1937. AGA: Sig. (03) 48.01 Caja 21 / 320.

la primera planta la discoteca, el locutorio y el pequeño control»²⁸. En estos primeros momentos de Radio Nacional intervino Celia Gámez que, acompañada al piano por García-Bernalt, interpretó *El Pichi* sustituyendo el texto original, «Victoria Kent», por «un pollito bien»²⁹. Miguel Fleta, ya enfermo, entonó jotas de Aragón³⁰. Ambos habían participado en numerosos festivales durante los últimos meses de 1936 y los primeros de 1937³¹.

Las circulares sobre la programación y censura radiofónica han sido publicadas por Emeterio Diez, y muestran la importancia que la música adquirió en tiempos de guerra, de la misma manera que se ha señalado para otras emisoras³². En el caso español, la idea central fue la explotación de su eficacia propagandística, muy presente en los criterios de programación. El primer punto de la norma emitida en agosto de 1937 –firmada por el Delegado de Estado para Prensa y Propaganda, Manuel Arias Paz– estipulaba que «el valor de la propaganda de la Radio depende extraordinariamente de la amenidad de los programas»³³. Como consecuencia, de los quince artículos de dicha circular, siete están dedicados a la música y atienden, en primer lugar, a los distintos usos de la misma en las estrategias propagandísticas, señalan los nombres de autores preferentes y, finalmente, establecen los criterios para la programación de repertorios. El cuarto punto de la norma estipula la fórmula más efectiva para la emisión de los entrefiletos –fragmentos breves redactados a base de consignas ideológicas–: «Un buen sistema para radiarlos es aprovechar los rellenos de música ligera: se apiana la música y se lee la “interferencia”». En este contexto, el uso preferente de músicas de consumo estaría relacionado, presumiblemente, con la cercanía a la mayoría de los oyentes.

La última frase del artículo cuatro introduce la idea de diferenciación jerárquica y artística entre los repertorios: «No debe hacerse esto en cambio [interrumpirla con entrefiletos] cuando se ejecuta música de categoría artística» que, por consiguiente, quedaría fuera de la primera línea de propaganda ideológica. La inclusión de estas obras respondería, por consiguiente, a razones relacionadas con la difusión cultural. El número

²⁸ *Ibid.*, p. 95

²⁹ *Ibid.*, p. 118.

³⁰ *Ibid.*, p. 122.

³¹ *Ibid.*, p. 131.

³² Véase, por ejemplo, el estudio sobre la emisión de música en la BBC durante la Segunda Guerra Mundial: MACKAY, Robert. «Being Beastly to the Germans: music, censorship and the BBC in World War II». *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 20 / 4 (2000).

³³ ARIAS PAZ, Manuel. «Instrucciones a los directores de emisoras de radiodifusión sobre la confección de programas». Fecha: 8 de agosto de 1937. AGA: Sección Cultura, Caja 1.544, cit. en DIEZ, «La censura radiofónica en la España nacional (1936-1939)», p. 13.

diez estipula la programación «frecuente» de la música clásica, particularmente de «todas las obras de fácil comprensión para el público, componiendo programas variados a base de obras sueltas; y con frecuencia se prepararán conciertos a base de obras de los grandes maestros y de óperas». Esto es, el criterio que debía regir era la facilidad y rapidez de la recepción, puesto que se trataba de composiciones ya integradas en su memoria sonora. En definitiva, el mismo artículo de la normativa confía a la música dos responsabilidades: facilitar la penetración de la propaganda ideológica directa y la función de entretener, escapar de la realidad de la guerra gracias, una vez más, al desarrollo de la radio y los discos.

Por lo que respecta a los autores, la escueta lista que se incluye en la circular es la de la denominada «escuela musical española», con la inclusión de Ernesto Halffter y la significativa –y definitiva– incorporación de Joaquín Turina, única novedad en el elenco que ya había sido diseñado por Adolfo Salazar. La normativa estipula: «En música española se ejecutarán todas las obras posibles de Falla, Albéniz, Granados, Turina, Halffter, nuestro extraordinario y rico repertorio de zarzuelas»³⁴. El apoyo explícito a este último género responde, una vez más, a su popularidad y explica su uso constante tanto en la programación radiofónica como en los eventos musicales de ambos bandos durante la guerra.

Arias Paz entendió que eran las emisoras locales las «más indicadas» para radiar la música «popular», con preferencia para la española en una proporción que debía depender de las características de cada ciudad. De la redacción de la norma –estos programas debían ser «variados con música de las diversas regiones españolas principalmente de las liberadas»– se deduce que el concepto «música popular» estaba vinculado al folclore. Obviamente, también queda recogida la que va ser la principal preocupación de la censura: «debe cuidarse que la letra de las canciones no contenga frases inadecuadas a los momentos actuales».

Los criterios y normas relativos a la programación de la música de «baile» necesitaron la extensión más larga de los puntos de la Circular, el sexto:

En cuanto a la música de baile, es necesario utilizarla como instrumento indirecto de propaganda sobre las costumbres. El reglamento moral de los últimos años ha coincidido con la aparición de una clase de música, que más que una novedad representa un relajamiento de las normas estéticas musicales. –La música de «Jazz», salvo honrosas y muy meritorias excepciones artísticas, ha de ser empleada en muy

³⁴ *Ibidem*.

escasa proporción, especialmente la de ritmo de «fox», «blues» y análogas. También se disminuirá la ejecución de «rumbas» y menos todavía se tocarán los llamados «tangos argentinos», en los que aparte de su ritmo decadente la letra es una desdichada propaganda de «resignación viril».– En cambio se intensificará la radiación de valsos, tanto de factura europea como «hawaianos» y criollos³⁵.

Este discurso y su argumentario son prolongación de los de preguerra y al mismo tiempo preludia la vocación moralizadora y de dominación del gobierno de los sublevados, que se cernió sobre el uso del cuerpo³⁶.

Otros puntos de la normativa se centran en himnos y marchas, en consecuencia con el tiempo bélico que se vivía: el número siete dispone la ejecución frecuente de «marchas militares variadas y pasodobles, incluyendo en esta categoría los de origen anglo-sajón aunque estén interpretados en “Jazz” siempre que esto no sea excesivamente disonante o dislocado». El trece estipula que, al final de las emisiones, se radien los primeros compases del *Himno Nacional*, y al final de cada día «el extracto de los cuatro Himnos que se han impresionado en un disco especial para obtener brevedad en el efecto de grandeza y honor de la ejecución de nuestra expresión musical de la Patria»³⁷.

El redactor de la Circular entiende, en el punto noveno, que las normas «no son inflexibles, pero sí indicaciones de orientación a tener presentes» y deposita la responsabilidad en el «buen criterio de los Directores artísticos de cada emisora», que debían ajustar los programas con arreglo a lo dispuesto.

La redacción de la normativa anterior en el verano de 1937 coincidió con un cambio en la composición del Sexteto de Radio Nacional en Salamanca. El volumen que el Instituto Oficial de Radio y Televisión dedicó a los primeros meses de funcionamiento de la emisora en la capital castellana apunta que, en julio, de la formación anterior solo permanecían Bernardo García-Bernalt y, presumiblemente, el contrabajista, Juan González. Los datos sobre los intérpretes sugieren la aplicación de un criterio profesional más exigente que se ponía en evidencia en el apunte del curriculum de los integrantes:

[...] Francisco Gasent (director y «Cello»), Primer Premio del Conservatorio de Madrid y solista de la Filarmónica; Enrique Vida y Marino Villalain, violinistas en el Premio Sarasate; José Martín Hernández, viola de la Orquesta Clásica; Juan González, contrabajo, solista en el Teatro Real y de la

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ IGLESIAS, Iván. «Hechicero de las pasiones del alma: El jazz y la subversión de la biopolítica franquista (1939-1959)». *TRANS. Revista transcultural de música*, 17 (2013).

³⁷ ARIAS PAZ, «Instrucciones a los directores de emisoras de radiodifusión...», p. 13.

Sinfónica. Continúa como pianista Bernardo García Bernalt, también Primer Premio del Conservatorio de Madrid³⁸.

La bibliografía insinúa que estos cambios fueron consecuencia de la llegada de Arias Paz a la Delegación, como «la inauguración del estudio y salón de actos en el palacio de Anaya y la consiguiente emisión especial con invitados ilustres»³⁹. Las fuentes citan a José Cubiles y Nemesio Otaño como personajes importantes en materia musical en la emisora, a los que añade el nombre de Modesto Romero, autor del *Himno de la Legión* así como de numerosos temas populares y cuplés. Romero, que también acompañaba al piano las canciones infantiles en los programas dedicados a los niños, fue además el encargado de la discoteca⁴⁰. En declaraciones a la *Revista de Radio Nacional*, recordaba que era parca –50 discos en el momento inicial y en torno a 200 a lo largo de 1937–, la mitad de ella de repertorio clásico y ópera, y muy pocas grabaciones de obras orquestales españolas. De hecho, los relatos sobre los que se construye buena parte del volumen *Guerra Civil y Radio Nacional* insisten en los problemas derivados de la escasez de discos, que obligaba a repetir los mismos temas⁴¹.

Efectivamente, una parte del proceso de organización de las emisiones musicales en la recién creada radio de los sublevados durante la primavera y el verano de 1937 consistió en la adquisición de discos, y una parte de dicho proceso se ha podido reconstruir mediante fuentes de archivo. Por ejemplo, aunque no conocemos el contenido total del pedido que en abril de 1937 la Delegación de Prensa y Propaganda realizó a la sucursal en San Sebastián de una empresa dedicada a la venta de pianos, gramolas, discos e instrumentos, los comerciantes explicaron que, en un envío anterior, habían olvidado incluir cinco ejemplares del *Himno a las Banderas de la Tradición*, para piano y canto, con música de L. Taberna y letra de B. Barón, y como consecuencia se los remitían en ese momento⁴². Los autores habían dedicado su obra al Teniente Abanderado del Requeté D. Benito Santesteban, uno de los «brazos ejecutores finales de las funciones represivas»

³⁸ *Guerra Civil y Radio Nacional. Salamanca...*, p. 190.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Entre sus obras populares, algunas firmadas en coautoría con Enrique Orbe, destacan las que fueron interpretadas por Raquel Meller (*Tobillera, Besos fríos*). *Guerra Civil y Radio Nacional. Salamanca...*, p. 191. Fernando Fernández de Córdoba le atribuyó la autoría de otras partituras muy conocidas –*Mi caballo murió, Besos fríos, La tarántula pasa, Tú no eres eso*–, y le definió como «simpático jefe de la Discoteca de Radio Nacional», autor de «uno de los himnos más vibrantes y más marciales, el *Himno de la Legión*. ¡El Himno de la Legión!»: FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Fernando. «Radio Nacional por dentro. El autor del Himno de la Legión». *Radio Nacional*, 3 (27 de noviembre de 1938), p. 2.

⁴¹ *Guerra Civil y Radio Nacional. Salamanca...*, p. 198.

⁴² [Carta de Arillaadn C^a. *Música: pianos, Gramolas y Discos. Instrumentos. Sucursal en San Sebastián, a la Delegación del Estado Español para Prensa y Propaganda en Salamanca*]. (Pamplona, 20 de abril de 1937). AGA: Sig. (03) 49.1 Caja 21 / 1358.

asumidas por la Junta Central Carlista de Guerra de Navarra⁴³, y la misiva está fechada solo un día después de la firma del Decreto de Unificación de falangistas y tradicionalistas, por lo que pudo ser redactada ante el temor de dejar neutralizado un material musical que a partir de ese momento debía ser inoperante.

Imagen 15. [*Carta de Arillaadn C^a. Música: pianos, Gramolas y Discos. Instrumentos. Sucursal en San Sebastián, a la Delegación del Estado Español para Prensa y Propaganda en Salamanca*]. (Pamplona, 20 de abril de 1937). AGA: Sig. (03) 49.1 Caja 21 / 1358.

En mayo de 1937, la misma Delegación solicitó desde Salamanca a la empresa Baar Electra de Vigo un lote que incluía varias sinfonías de Beethoven y grabaciones de obras de Chopin, Borodine, Brahms, Schubert, todas ellas sin especificar, así como la ópera de Rimsky-Korsakov, *Sadko*, de fuerte carácter orientalista. También se reclamaban las grabaciones que había dirigido Paul Casals, que pronto se convertiría en símbolo de la resistencia antifranquista, de una obra no señalada de Saint-Saëns y de la Cuarta Sinfonía de Beethoven. Un nuevo documento fechado el mismo día ampliaba la petición a la Quinta Sinfonía del alemán y *Tannhäuser* de Wagner⁴⁴. Se trata de autores canónicos, con obras que contienen fragmentos muy familiares, incluso para un público no aficionado. En definitiva, el pedido responde a los criterios impuestos por Arias Paz en la Circular de septiembre del mismo año. El interés en los dos últimos autores, pivotes del romanticismo alemán, queda de manifiesto en la factura emitida el mes siguiente por la librería Delorme de París por la adquisición de libros, entre los que se incluye un volumen con el título *Wagner. Beethoven (alfa)*⁴⁵.

Ya en el mes de septiembre, la Delegación de Prensa y Propaganda de Sevilla –las delegaciones provinciales fueron instituidas por Arias Paz– remitió una carta a las jerarquías del Departamento en Salamanca para comunicar la tramitación del envío de una caja de discos procedentes de Inglaterra con los siguientes autores: «Gilbert y Sullivan, Elgar, William Walton, Edward German, Noel (*sic*) Coward, Delius, Eric Coates, Single records, Sir Harry Lauder, Scottish dances, Sir Landon Ronald y Peter

⁴³ MIKELARENA PEÑA, Fernando. «Estructura, Cadena de Mando y Ejecutores de la represión de boina roja en Navarra en 1936». *Historia Contemporánea*, 53 (2016), p. 596.

⁴⁴ *Oficio de 20 de mayo de 1937*. AGA: Sig. (03) 49.1 Caja 21 / 1359.

⁴⁵ [*Factura de libros de Librairie Delorme, de Paris*]. (15 de junio de 1937). AGA: Sig. (03) 49.1 Caja 21 / 1358.

Dawson cantando a compositores ingleses»⁴⁶. Podemos presumir que este catálogo de compositores británicos de música clásica y popular procedente de Reino Unido pasaría a formar parte de la programación de la Radio Nacional o de algunas de las emisoras creadas a partir de este momento⁴⁷. En octubre, la sede de la Delegación en Salamanca recibió dos cajas «conteniendo fonoradio» y una tercera, de 50 kg de peso, con discos⁴⁸.

Coincidiendo con la sustitución de Arias Paz –30 de noviembre de 1937–, el delegado de Vizcaya había comenzado la elaboración de una memoria sobre la organización de Prensa y Propaganda en Alemania e Italia, así como la redacción de un informe sobre su situación en España. En este documento se incluía un apartado dedicado a «Música extranjera». Aunque, según la bibliografía, no tuvo trascendencia alguna⁴⁹, afirma el interés existente por esta dimensión cultural.

Las dificultades de la puesta en marcha de las emisiones musicales fueron explicadas por Modesto Romero. Entre ellas destaca la que suponía medir la duración de los discos, muy necesaria para hacerla coincidir con «el tiempo exacto señalado». Concretamente, había que medir «la música necesaria para esperar el parte de guerra», que debía ser «vibrante y grata al oído». Otra se derivaba del estado defectuoso de algunos discos que no se podían reponer porque «no hay en nuestra zona más que una marca de discos»⁵⁰. Romero relata que la programación musical era una actividad que «exigía» conciliar demasiados intereses con pocos recursos: se debían tener en cuenta los gustos de la audiencia, los de los propios locutores, y el repertorio del Sexteto, ya que «no quería [que] coincidiera con lo grabado y programado»⁵¹.

De los datos incorporados al volumen *Guerra Civil y Radio Nacional. Salamanca, 1936-1938* podemos deducir que los criterios sobre el contenido de las emisiones durante los primeros meses de funcionamiento no estaban aún asentados. Por ejemplo, el 9 de marzo de 1937 se radiaron obras musicales no especificadas durante casi dos horas, más

⁴⁶ [Carta de la Subdelegación para Prensa y Propaganda de Sevilla al Jefe del Departamento de Propaganda de Salamanca]. (27 de septiembre de 1937). AGA: Sig. (03) 49.1 Caja 21 / 1358.

⁴⁷ También quedan vestigios de los problemas de estos traslados de discos: en julio de 1937 el Delegado de Prensa y Propaganda devolvía al Bazar Villa, de Santiago de Compostela «el disco Himno al Apóstol Santiago recibido roto defecto embalaje envíe otro sustitución en embalaje de madera» [Telegramas]. AGA: Sig. (03) 48.01 Caja 21 / 320.

⁴⁸ Oficio Ref. 906 del Delegado de Prensa y Propaganda al Estado Mayor. 4ª Sección. Cuartel general. Salamanca. Fecha: 14 de octubre de 1937. AGA: Sig. (03) 48.01 Caja 21 / 320.

⁴⁹ *Guerra Civil y Radio Nacional. Salamanca...*, p. 36. Hasta la constitución del Primer Gobierno Regular de Franco, la Delegación quedó al mando de Santiago Torres Enciso. Véase. *Guerra Civil y Radio Nacional. Salamanca...*, p. 40. En este volumen se analiza la censura en la radio hasta la constitución del Primer Gobierno Regular (pp. 42-55), pero no se han encontrado alusiones específicas a la música.

⁵⁰ No se cita la fuente. *Guerra Civil y Radio Nacional. Salamanca...*, p. 191.

⁵¹ *Ibidem*.

una tercera, entre las 11:00 y las 12:00 de la noche, bajo el amplio epígrafe denominado «Música clásica y diversa»⁵². Es en torno a junio cuando se puede observar cierto criterio, con cuatro franjas horarias repartidas entre «Música variada» (de 15:00 a 15:30 horas, y de 22:00 a 22:30), «Concierto Sinfónico» (de 19:30 a 20:30) y «Conciertos» (de 23:45 a 01:00)⁵³. A pesar de su inconcreción, se puede deducir la prioridad de la música clásica sobre la ligera. Parte de las emisiones estaban dirigidas al extranjero, de manera que los conciertos sinfónicos se componían de «una selección de música alemana o italiana un día a la semana» –de nuevo de los países amigos–. Por otro lado, los protagonistas de los programas musicales eran tanto los discos como las interpretaciones en directo. De hecho, la misma fuente enfatiza el esfuerzo que implicaba «disponer de un grupo de maestros durante todo el día», y ensayar el repertorio tanto ligero como clásico⁵⁴.

La ampliación del ámbito temporal de la emisión en noviembre se hizo a base de música, particularmente de la del Sexteto, que ejecutaba obras en programas dedicados al sur de América (martes y viernes entre 1:15 y 2:15 horas) y al norte de dicho continente (de 2:30 a 3:30 horas)⁵⁵. Los datos correspondientes a este mes ofrecen mayor precisión sobre autores y repertorios: durante la mañana, media hora de «música ligera»; en la sobremesa, «música popular» y «Concierto por el Sexteto» seguido de las siguientes obras: el pasodoble *Currito de la Macarena*, de Tomás Fernández de Iruetagoiena; una selección de *Marina*, de Emilio Arrieta, y *Canto popular andaluz*, de Luis Leandro Mariani. En la emisión de tarde, «Obertura» de *Così fan Tutte*, de Wolfgang Amadeus Mozart; *La alegría de la huerta*, de Federico Chueca, Sinfonía núm. 6, de Joseph Haydn, y «Gran jota» de *La Dolores*, de Tomás Bretón. En el «Programa Hablado», *La Tempranica*, de Gerónimo Giménez; *Agua, azucarillos y aguardiente*, de Federico Chueca; una selección de *La Bohème*, de Giacomo Puccini; *Siboney*, de Ernesto Lecuona; *Domingo Ortega* (pasodoble), de Florencia Ledesma y Rafael Oropesa; *La Consagración de la primavera*, de Igor Stravinsky; y Cuarteto en Si bemol mayor, de Ludwig van Beethoven⁵⁶. Como se puede apreciar, se trata de una selección variada, una amalgama de autores y géneros –con cierta superioridad numérica de la zarzuela–, en la que están ausentes los ritmos denominados «modernos» y con un común denominador: ser conocido por el público. No obstante, el volumen ya citado explica que «el plato fuerte»

⁵² *Ibid.*, pp. 201-202.

⁵³ *Ibid.*, p. 203.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 204.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 205-206.

era el concierto del Sexteto, que ofrecía todos los días tres programas con dos horas en directo⁵⁷.

Cubiles, Nemesio Otaño y Tomás Seseña participaron también en el contenido musical de los programas durante esta primera época de la radio nacional. El primero fue «director artístico musical de Radio Nacional», y ejerció como pianista al menos en emisiones extraordinarias, como la del 18 de julio de 1937 cuando ofreció un concierto de piano tras la alocución de Franco⁵⁸. Es razonable suponer que, desde su cargo, el pianista tendría entre sus cometidos la elección de los repertorios y la preparación de los programas musicales. Sin embargo, la bibliografía recoge que, en su calidad de responsable del Servicio de Música, propuso varios proyectos, como «la formación de orquestas en las principales ciudades españolas», aunque su labor «debía estar dirigida más bien hacia la creación de una cultura musical y de recuperación de la música española, que a las necesidades perentorias e inmediatas de la programación»⁵⁹. Respecto a Otaño, el anónimo redactor del volumen ya citado considera que su mayor aportación fue el «ajuste armónico del toque de la Generala» (*sic*), que serviría como sintonía tradicional de Radio Nacional del España⁶⁰. Relata asimismo que, ejecutando un «armonium», el sacerdote se encargaba del acompañamiento musical de una «misa especial» destinada particularmente «a los católicos de la zona no “nacional”»⁶¹.

Como consecuencia, hemos de concluir que fue Tomás Seseña, locutor y redactor que en agosto de 1937 ya estaba encargado del archivo musical de la emisora, el máximo responsable de la programación musical, y sus criterios los que determinaron los repertorios. Nombrado director de Radio Nacional en 1939, según su propia descripción, entre sus cometidos estaba el diseño de la «programación musical»⁶².

El empeño de la Delegación en la constitución de la discoteca de Radio Nacional cambió el destino, al menos de manera breve y provisional, de músicos soldados, tal y como se puede observar en el Oficio remitido por el Delegado de Prensa y Propaganda al Gobernador Militar de Salamanca en diciembre de 1937:

⁵⁷ *Ibid.*, p. 207.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 191.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibid.*, p. 192.

⁶² *Ibid.*, p. 183. Tras la guerra, se dedicó «a la promoción y al montaje de teatro y músicas populares, clásicas y castizas». *Ibid.*, p. 185.

Trabaja en ésta Delegación encargado de la discoteca de Radio Nacional, el músico de tercera del Regimiento de la Victoria Pablo Herrero González.

Dado que nos encontramos en estos días con un trabajo intenso en esta Sección debido a su completa organización, mucho agradeceremos se sirva dar las oportunas órdenes para que sea relevado el citado músico de sus servicios en el Regimiento de la Victoria por un plazo de quince días⁶³.

4.2. Desde la constitución del Primer Gobierno Regular: la institucionalización de la música y sus protagonistas

El 1 de enero de 1938 se formó el Primer Gobierno Regular de Franco. Desde ese momento se aprecia la aplicación, con carácter general, de iniciativas tras las que se observan prácticas musicales comunes en la España *nacional*. Como parte del organigrama del Ministerio del Interior, confiado a Serrano Suñer, se crearon los Servicios Nacionales de Prensa, bajo la dirección de José Antonio Giménez Arnau, y Propaganda, dirigido por Dionisio Ridruejo.

Diseñadas las instituciones gubernamentales y falangistas, se tomaron decisiones para conseguir un conocimiento minucioso de la situación de las localidades con el fin de organizar campañas de ideologización y propaganda. En julio de 1938, desde el Gobierno se redactó un «Guion para la Memoria del Estado y Situación de las Provincias»⁶⁴, quizá destinado a ser cumplimentado por los gobernadores de cada circunscripción⁶⁵. Sus apartados pretenden recoger las realidades sociales y laborales particulares, y los criterios clasificatorios del redactor son útiles para conocer las ideas que los responsables de Interior tenían sobre la actividad musical. La música está contemplada en dos epígrafes, «Propaganda» y «Cultura». En el primero se incluyen «Espectáculos, radio, misiones populares de cultura», además de «Ideología que es preciso arraigar y desarraigar». En «Cultura» se insertan, entre otros, las asociaciones culturales, «aficiones artísticas», música, «apego a la tradición» y folclore. Es decir, música y folclore se entendieron como cultura, pero los espectáculos en teatros y escenarios se consideraron propaganda. En definitiva, la finalidad ideologizadora se asocia con los espacios más que con la disciplina.

A la diferenciación anterior habría que añadir la que se deriva del organigrama estatal que se inauguró en el mes de enero: las instituciones encargadas de la «alta cultura»

⁶³ Oficio Ref. 1024 del Delegado accidental del Estado al Gobernador Militar de Salamanca. Fecha: 23 de diciembre de 1937. AGA: Sig. (03) 48.01 Caja 21 / 320.

⁶⁴ CDMH. Sección Archivo General de la Guerra Civil: Sig. C.5. Legajo 5 núm. 1.

⁶⁵ GIL ANDRÉS, Carlos. «Vecinos contra vecinos. La violencia en la retaguardia riojana durante la Guerra Civil». *Historia y política*, 16 (2006), p. 115 (nota 7).

puestas en marcha durante la guerra –el Instituto de España incluyó el estudio del folclore, y la Dirección General de Bellas Artes dictó la política sobre ópera– dependieron del Ministerio de Educación Nacional, en manos de católicos y monárquicos⁶⁶. Por otro lado, las prácticas musicales destinadas al entretenimiento quedaron bajo las directrices de Falange. La importancia de las músicas populares, conocidas a través del cine y la radio, los espectáculos musicales y la zarzuela, se justificaba por protagonismo en las prácticas musicales de la población y, como consecuencia, eran esenciales para el mantenimiento del estado de ánimo y la vida en la retaguardia. No es de extrañar, por lo tanto, su adscripción al ámbito de las instituciones falangistas encargadas de la censura.

Al frente de Bellas Artes estaba Eugenio D'Ors, que formó la Junta Nacional de Teatros en la que intervinieron, entre otros, Eduardo Marquina y Manuel Machado. En trabajos anteriores nos hemos detenido en las iniciativas que, respecto a la música, se tomaron desde esta institución durante la guerra civil, pero con el fin de observar las consecuencias que en materia musical tuvieron las tensiones entre las distintas corrientes ideológicas –e institucionales– que conformaron este primer ejecutivo presidido por Franco, y sus luchas por el poder –político e ideológico–, parece pertinente recordar los puntos y planteamientos que acapararon el interés de los representantes de las tendencias católicas y monárquicas a los que se había entregado el Ministerio: el lugar que Manuel de Falla había de ocupar en la breve historia del Instituto de España ha sido frecuentemente abordado por la bibliografía⁶⁷, como los pormenores de la creación de la Junta Nacional de Teatros y Conciertos y la Comisaría General de Teatros Nacionales y Municipales⁶⁸, a cuyo seno se incorporó la música en cuanto arte escénico ofrecido en los recintos teatrales. Es interesante recordar que de los ocho miembros que la constituyeron, tres fueron músicos: Federico Moreno Torroba, José Cubiles y Enrique Fernández Arbós⁶⁹. Ya en 1939 se volvió a plantear la antigua aspiración de crear una ópera nacional mediante iniciativas legales⁷⁰ que retomaron el antiguo problema que Salazar había dado por extinguido diez años atrás. También se han estudiado los elementos ideológicos de preguerra que estuvieron presentes en la construcción de los nuevos discursos: el

⁶⁶ PÉREZ ZALDUONDO, «El nacionalismo como eje de la política musical del primer gobierno regular de Franco (30 de enero de 1938 – 8 de agosto de 1939)»...

⁶⁷ TORRES CLEMENTE, «El músico que nos dejó la guerra: mitos, silencios y medias verdades en torno a Manuel de Falla (1936-1939)»..., pp. 395-416.

⁶⁸ MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL. «Orden de 5 de noviembre de 1938». *BOE*, 9 de noviembre de 1938, art. 1262.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ «Orden de 23 de enero de 1939». *BOE*, 29 de enero de 1939, art. 111.

pensamiento decimonónico nacionalista, simbolizado por la figura de Felipe Pedrell, y la exaltación de la historia y la cultura del imperio español⁷¹.

Dionisio Ridruejo fue nombrado Jefe del Servicio Nacional de Propaganda del Ministerio de Gobernación en marzo de 1938, cargo en el que permanecerá hasta su cese el 1 de mayo de 1941⁷². Su personalidad y lo contradictorio de su figura presidieron la política de un organismo de suma trascendencia. Definido por él mismo como un «melómano por tiempos –y nunca mucho–»⁷³, tras asumir el puesto se pusieron en práctica iniciativas de aplicación en todo el Estado aunque, tal y como se desprende del relato que realizó de aquella época, la música no estuvo entre las prioridades de su departamento, que privilegió el teatro, la literatura y las artes plásticas. Ridruejo insiste en su obra en el carácter «ornamental», simbólico y en el «campo de las apariencias»⁷⁴ en los que se desenvolvía su acción. No obstante, fueron estos ámbitos los que impactaron sobre la forma en la que la población interpretó las prácticas culturales y, como consecuencia, orientaron la manera en la que se entendió la realidad para construir un nuevo sentido identitario.

Hay que tener en cuenta que Ridruejo ni siquiera menciona la música como parte de la propaganda, dejando muy clara la preferencia por el teatro o la plástica en su acción propagandística. De hecho, el único músico al que alude en sus memorias es Regino Sáinz de la Maza, «cuya guitarra sensible y erudita sonaba con frecuencia»⁷⁵ en las reuniones de los políticos y artistas relacionados con la Dirección de Propaganda que se celebraban en Salamanca, esto es, en ámbitos privados. Sin embargo, el protagonismo de la música en los eventos patrióticos fue, como hemos visto, muy importante. Por lo tanto, aunque no ocupase la preocupación principal de los responsables, estuvo siempre presente en los trabajos de la institución. Por ejemplo, tras la ocupación de Barcelona, mientras la prensa transmitía continuos mensajes sobre la conquista de la normalidad, fue el Servicio Nacional de Propaganda del Ministerio de la Gobernación el que incluyó a los músicos en la convocatoria urgente que reclamó a fotógrafos y trabajadores del teatro, que debían

⁷¹ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «Música, censura y Falange: el control de la actividad musical desde la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945)». *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187 (751) (septiembre-octubre 2011), pp. 875-886.

⁷² CDMH. Sección Archivo General de la Guerra Civil: Sig. C.5. Legajo 5 núm. 1. Cesó en el cargo de Director General de Propaganda del Ministerio de Gobernación el 1 de mayo de 1941. La prensa quedó bajo la responsabilidad de José Antonio Giménez Arnau mientras que la radio fue confiada a Antonio Tovar. En el Partido, desde el Decreto de Unificación, había ejercido la jefatura de Prensa y Propaganda el sacerdote Fermín Yzurdiaga, director del periódico *Arriba España* y editor de la revista *Jerarquía*.

⁷³ RIDRUEJO, *Casi unas memorias*, p. 50.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 140.

acudir a sus locales para aclararles las normas de cumplimiento obligatorio que se estaban adoptando sobre sus actividades⁷⁶.

Ridruejo puso las Delegaciones Provinciales de Información e Investigación «bajo la dependencia de los jefes falangistas»⁷⁷. Los delegados en cada provincia estaban adscritos a los Servicios de Prensa y Propaganda de dichas Delegaciones, y su cometido era indagar e informar sobre actividades y personas. Estos extremos nos interesan por el papel que dichos comisionados pudieron jugar en la aplicación de las normativas sobre los detalles de las celebraciones, homenajes y funerales patrióticos que fueron programados desde el Servicio Nacional de Propaganda. Como hemos observado anteriormente, algunas de ellas siguieron un patrón común en todas las localidades, mientras que en otras las particularidades –el folclore y las tradiciones propias– ocuparon un lugar relevante. Por ello, la posible autonomía de la acción de alguno o algunos de estos delegados podría estar en la base de utilizaciones o ausencias de repertorios, formaciones y prácticas que se han detectado en la bibliografía⁷⁸. El propio Dionisio Ridruejo aludió a la división de Falange en Jefaturas Regionales, suprimidas en noviembre de 1937⁷⁹, al distinto peso de las mismas, y a un posible sentido «localista» en la orientación de Falange en Valladolid⁸⁰. Como consecuencia, no son improbables las derivas regionales o puntuales de los eventos a los que nos hemos referido en capítulos anteriores.

Por lo que respecta a los responsables de la música en dicho Departamento, los nombres siguieron siendo los mismos que en la etapa anterior: José Cubiles y Nemesio Otaño. A pesar de su vinculación orgánica al ámbito falangista, ambos se movieron entre esta esfera y las confiadas a los católico-monárquicos en el Ministerio de Educación Nacional, enfrentadas entre ellas por el control del poder y la preeminencia de sus programas ideológicos y culturales.

El 4 de febrero de 1938 Otaño fue confirmado en su puesto de Oficial adscrito al Servicio Nacional de Propaganda⁸¹. En uno de sus abundantes intercambios epistolares con Higinio Anglés, explicaba así su situación a finales de 1937:

⁷⁶ «Servicio Nacional de Propaganda». *La Vanguardia Española*, 9 de febrero de 1939, p. 5.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 123.

⁷⁸ Cf.: SÁNCHEZ EKIZA, «“Antes que los razonamientos llegan al corazón los sonidos”... », p. 188.

⁷⁹ *Boletín del Movimiento de FET y de las JONS*, 7 (1 de noviembre de 1937). Desde mayo de 1937 se publicó, con periodicidad quincenal, con consignas y órdenes para «todos los organismos y camaradas». Para cada una de ellas se especifica las provincias o capitales a las que se dirige. CDMH. Sección Archivo General de la Guerra Civil: Sig. C. 4.

⁸⁰ RIDRUEJO, *Casi unas memorias...*, pp. 65-66 y 70.

⁸¹ [*Ministerio del Interior. Subsecretaría*] (4 de febrero de 1938). AMNO: Sig. 204.

Me han montado aquí en Salamanca una oficina en toda regla, y aunque no es posible en estas circunstancias hacer una obra perfecta y acabada, saldrá algo orientador en la materia, (cancionero patriótico) que no ha sido tratada hasta ahora. Hace muchos años que empecé a tomar notas sobre esto, y ahora me viene bien aprovecharlas⁸².

La actividad del jesuita fue incesante. En enero de 1938 solicitaba fondos para la publicación de Cancioneros Patrióticos y Militares a la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, después de «haber recogido en nuestros Archivos históricos y en las tradiciones folklóricas españolas la auténtica voz de España a través de su gloriosa Historia»⁸³. Con un sentido práctico que buscaba la eficacia y la rapidez, hacía un resumen del estado lamentable de los «talleres litográficos» de Madrid y Barcelona para aconsejar su impresión en Portugal, lo que según su opinión aseguraría el éxito económico de la empresa. También atendió peticiones del ejército –un «cuaderno para los cadetes» solicitado por el General Orgaz, director y organizador de las Academias Militares–, para lo que hubo de viajar a «revisar algunos archivos y bibliotecas de la zona liberada»⁸⁴.

Las relaciones entre Cubiles y Otaño no debieron ser fáciles. En varias de sus misivas, el sacerdote acusaba al pianista de inacción⁸⁵, aunque los programas de mano⁸⁶ y los documentos de archivo afirman la activa tarea que desarrolló como intérprete en este periodo, y el apoyo que le prestaron los responsables. Por ejemplo, mediante una carta dirigida desde Prensa y Propaganda a Carlos Ollero, Delegado Provincial de Sevilla, el 5 de febrero de 1938 se daba el visto bueno para uno de los viajes del pianista. Su texto ofrece un ejemplo de los procedimientos empleados para la organización de conciertos, que incluía el permiso de la institución en la que estaba encuadrado:

Muy Sr. Mío.

En nuestro poder su atenta del 31 de anterior, y tomando buena nota de ella, tengo el gusto de comunicarle que le han sido concedidas, al Sr. Cubiles, todas las facilidades para que pueda disponer de las fechas necesarias que hagan

⁸² [Carta de Nemesio Otaño a Higinio Anglés]. (6 de diciembre de 1937). AMNO: Sig. TA04-014.

⁸³ [Carta de Nemesio Otaño a la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda]. (21 de enero de 1938). AMNO: Sig. 021-017.002.

⁸⁴ [Carta de Nemesio Otaño a Higinio Anglés]. (25 de febrero de 1938). AMNO: Sig. TA04-017.

⁸⁵ [Carta de Nemesio Otaño a Norberto Almandoz]. (17 de diciembre de 1938). AMNO: Sig. 014 / 002.028.

⁸⁶ Véanse imágenes de programas de mano de conciertos de José Cubiles durante la guerra civil en: PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones». *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Alberto González Lapuente (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 104-105.

posible el éxito de los dos conciertos de piano y Orquesta a beneficio de Auxilio Social, que dará en ésa⁸⁷.

La relación entre los dos músicos en Burgos ya estaba sujeta a unas diferencias que Otaño relataba al también sacerdote Norberto Almandoz, maestro de capilla de la Catedral de Sevilla:

[...] anda por ahí Cubiles. No le he visto hace mucho tiempo. Lo siento mucho pero él se ha distanciado de mí por [...] suposiciones. [...]. Lo que ocurre es que él ocupa un puesto, una Jefatura del Departamento de Música, que necesita otro género de actividades que las que él domina y por eso, aunque dice que proyecta planes y distribuye trabajos, aquí nadie ve nada que salga de él y se prescinde de él. En eso yo ni intervengo, ni me ocupo en forma alguna. Hago lo que se me ordena con la mejor voluntad del mundo; [...]. Además él no ha indicado ningún plan: ejecuto las órdenes que se me ordenan, que son de jefes superiores a él, y yo no tengo que preocuparme ni me preocupa sino de cumplirlos. Lo que ya voy dudando es que él tenga plan alguno; por lo menos hasta ahora no sabemos que haya propuesta cosa en concreto. Por otra parte, él sale todo lo que puede a conciertos, pues es lo que le interesa, y con tanta ausencia es natural que ese departamento esté abandonado. Tan abandonado que según acabo de saber, ni se le pasa siquiera la nómina. Para mí es muy claro lo que le pasa. Está en un puesto que no es para él; él es un pianista, un profesor, todo lo grande que se quiera, que ya nadie se lo discute; pero ni maneja la pluma, ni la composición, ni está versado en cosas de organización y el que pueda dirigir un departamento donde el piano está de sobra. Su misión está muy bien como propagandista de la música española en conciertos y, en tal caso, el Ministerio de Educación en la Sección de Conservatorios. El entró primero como director artístico de la Radio; pero como faltaba [...], se le quitó de ahí. Le dieron, para no dejarle en la calle, la jefatura del Departamento de música, sin un programa preestablecido, esperando que él propusiera alguno, y como no lo ha hecho es de temer que le ocurra lo mismo que le ocurrió en la Radio. Él lo teme y por despacharse de alguna manera, le ha dado por creer que yo le barro, cuando jamás he intervenido en nada, ni se me ha consultado siquiera sobre esto. Es lamentable lo que le ocurre, pero bien se ve que todo depende de él y de su conducta. Bueno es que sepas la verdad del caso para que si él te dice algo, sepas a qué atenerte, sin aludirle a lo que te digo⁸⁸.

Aunque no hemos encontrado documentos de archivo sobre la materia, Antonio Fernández Cid cita un informe que habría redactado José Cubiles en julio de 1938 desde el Departamento de Música del Servicio Nacional de Propaganda, en el que, entre otros proyectos, incluye la organización de una Orquesta Nacional y Orquestas Provinciales⁸⁹.

⁸⁷ [Carta desde Prensa y Propaganda a la Delegación en Sevilla]. (1937). AGA: Sig. (03) 49.1 Caja 21 / 1358.

⁸⁸ [Carta de Nemesio Otaño a Nemesio Almandoz]. (17 de diciembre de 1938). AMNO: Sig. 014 / 002.028.

⁸⁹ FRANCO, Enrique. *Memoria de la Orquesta Nacional de España*. Madrid, Ministerio de Cultura, INAEM, 1992, p. 26.

Esta iniciativa representaría la reducida actividad institucional del pianista, que colaboró con la España sublevada en su faceta de instrumentista. La ausencia que denuncia Otaño pudo ser un factor determinante en el aparente arrinconamiento de la música en los documentos oficiales y las estructuras orgánicas de Prensa y Propaganda, aunque en la práctica otros nombres, como estamos comprobando, asumiesen su papel.

Unos meses después de la carta anterior, muy poco antes del fin de la contienda, el folclorista vasco envió una nueva misiva a Manuel de Falla en el que parece dar por finalizado su enfado con Cubiles: «Me acaban de decir que se ha suprimido el Departamento de Música del Ministerio, para prescindir de Cubiles, que no aparecía por aquí. Supongo que habrá una nueva organización»⁹⁰. Pero los caminos del sacerdote y el pianista siguieron corriendo paralelos por la participación conjunta en las nuevas instituciones del franquismo.

Es interesante observar el desplazamiento de Otaño en el ámbito de las instituciones durante la guerra: a pesar de que al comienzo de la contienda ofreció su trabajo directamente a Franco, desempeñó su actividad adscrito a organismos en manos de falangistas mientras que los organismos culturales del nuevo Estado –Instituto de España, Consejo de la Hispanidad, Patronato «Marcelino Menéndez Pelayo»–, intentaban incluir en su nómina el prestigioso nombre de Manuel de Falla, que debía contribuir a legitimarlas tanto en el interior como en el exterior del país. Fue finalizada la contienda, con el gaditano ya fuera de España, cuando el jesuita se vinculó con las entidades musicales y culturales confiadas a fuerzas ideológicas católicas y monárquicas en el Ministerio de Educación, en el que quedó incluido por su nombramiento como Director del Conservatorio de Madrid y en los puestos de responsabilidad del Consejo Nacional de la Música y del Instituto Español de Musicología⁹¹. Por su parte, José Cubiles, que estaba ejerciendo tareas censorias en Prensa y Propaganda desde el comienzo de la guerra, también participó en los organismos dependientes de Educación Nacional: formó parte del jurado del Concurso para la traducción de óperas a comienzos de 1939, impartió docencia en el Conservatorio y compartió con Otaño la responsabilidad en la Comisaría de la Música. Pese a su presencia conjunta en las instituciones de guerra y posguerra, fue la incesante actividad del jesuita y el poder que reunió en distintos ámbitos de la actividad

⁹⁰ [Carta de Nemesio Otaño a Manuel de Falla]. (1 de marzo de 1939). AMNO: Sig. 4 / 10.11^a.

⁹¹ Cf.: PÉREZ ZALDUONDO, «El nacionalismo como eje de la política musical del primer gobierno regular de Franco (30 de enero de 1938 – 8 de agosto de 1939)»..., pp. 247-259.

musical los que hicieron de su figura un elemento imprescindible para entender estos años.

La música en Radio Nacional

En noviembre de 1938 Serrano Suñer hablaba sobre la importancia de la radio durante y después del conflicto a través de la revista *Radio Nacional*⁹². Poco antes, y en relación al contenido cultural de los programas, Emiliano Acedo había explicado que cada emisora gozaba de independencia «en la cuestión artística de sus programas»⁹³, puesto que el excesivo número de las de poca potencia hacían imposible el control central, como era el caso de las noticias. Acedo se mostraba en contra de tal independencia puesto que:

[las emisoras] deben considerarse como de propiedad pública e inherentes a la utilidad ciudadana. Y, como tales deben ser sujetas a ciertas normas y restricciones en previsión de que la explotación de los mismos caiga en manos de sujetos desaprensivos a quienes importa muy poco la educación, cultura y conocimiento de los lectores o radio-escuchas⁹⁴.

En su opinión, la radio debía ser consecuente con la misión del Estado: «enseñar, educar y recrear, única y exclusivamente». Ponía como ejemplo de los efectos negativos de tal independencia la programación de la emisora local de Bilbao, que desde las 13:00 a las 16:30 horas dedicaba media hora a «música disco-impresa», y el resto a la lectura de «insulsos anuncios», entre ellos los de los cines locales. El autor consideraba que tal publicidad debía ser «algo casual, inesperado».

Las singularidades entre las emisoras tuvieron una consecuencia directa en la infraestructura y la programación musical de las mismas, hecho que podemos constatar tras el análisis de los artículos que la revista *Radio Nacional* dedicó a cada una de ellas. Por ejemplo, la Emisora EAJ-5 Unión Radio Sevilla tenía agrupación musical propia:

Con carácter fijo dispone de un sexteto (piano y cuerda) seleccionado entre los mejores profesores de la capital. Cinco de los profesores del sexteto son catedráticos del Conservatorio Oficial de Música. Aunque con carácter eventual, frecuentemente actúan en el Estudio de Radio Sevilla una orquesta típica española de pulso y púa y una orquestina para música de baile.

⁹² «Una conversación sobre Radio con el Excelentísimo Sr Ministro del Interior». *Radio Nacional. Revista semanal de radiodifusión*, 1 (13 de noviembre de 1938), p. 1.

⁹³ ACEDO, Emiliano. «El arte, la Cultura y las Emisoras». *Radio Nacional*, 9 (8 de enero de 1939), p. 3.

⁹⁴ *Ibidem*.

Carece de cuadro de declamación propia, pero en época normal se efectúan frecuentes retransmisiones de las obras de mayor éxito, desde los teatros donde se representan.

Para la redacción del diario hablado figuran dos periodistas profesionales en la plantilla de personal de la emisora: uno como repórter y redactor de noticiarios, y el otro para las secciones especiales (internacional, deportes, música, etc.). La Dirección de la Emisora da la orientación general y colabora en este servicio⁹⁵.

La discoteca de Radio Sevilla estaba integrada por unos 3.850 discos⁹⁶ y 1.300 obras «entre fantasías de ópera, zarzuelas, oberturas, suites, intermedios, piezas características y bailables diversos instrumentados para sextetos»⁹⁷. La situación en Málaga era distinta a las dificultades económicas y a la «falta decidida de ayuda efectiva, a pesar de la importantísima labor que lleva diariamente a cabo esta Emisora, no se ha podido contratar fijamente ningún grupo artístico, pero al empezar la campaña de publicidad se piensa reorganizar este servicio». A pesar de ello, se contaba con una agrupación musical para las emisiones de noche de miércoles y domingos, y en las de sobremesa de martes, jueves y domingos. Sus fondos musicales estaban compuestos por 118 discos de ópera, 67 de conciertos orquestales, 29 con obras interpretadas por bandas, 89 con bailables, 13 de solos de piano, 22 con obras para instrumentos de cuerda, 15 de recitados, 25 de himnos y marchas, y 239 en el apartado de «varios»⁹⁸.

Por el contrario, la emisora de Melilla carecía de agrupación propia, aunque en las emisiones intervenía el pianista y locutor Francisco Beltrán Fidel⁹⁹.

Esta cantidad de emisiones musicales descrita desde las páginas de *Radio Nacional* se corresponde con el propio contenido de la publicación, repleto de textos diversos relativos a la música. Por ejemplo, en su número de 20 de noviembre de 1938, presentaba a Fernando Fernández de Córdoba, primer locutor de la emisora y «cornetín» que preludiaba diariamente el parte oficial de guerra remitido desde el Cuartel General de Generalísimo: «Tan agudo es el toque de su cornetín como el que sonó un día para salvación de España en un pueblecito de Navarra, llamado Artajona, que de setecientos vecinos dio ochocientos cincuenta voluntarios al Ejército del Caudillo»¹⁰⁰. El contrapunto de la valentía y el simbolismo de este músico y su instrumento aparece en otro largo

⁹⁵ «Emisora EAJ-5 Unión Radio Sevilla». *Radio Nacional*, 11 (22 de enero de 1939), pp. 10-11 y 61.

⁹⁶ «Discoteca y archivo musical». *Radio Nacional*, 11 (22 de enero de 1939), p. 10.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 11.

⁹⁸ «Radio Málaga. Onda Corta del Servicio Nacional de Propaganda», *Radio Nacional*, 13 (5 de febrero de 1939), p. 5.

⁹⁹ «Emisora EA9 AI Melilla», *Radio Nacional*, 12 (29 de enero de 1939), p. 4.

¹⁰⁰ «Radio Nacional por dentro. El que toca el cornetín», *Radio Nacional*, 2 (20 noviembre 1938), p. 2

artículo firmado por Ernesto Giménez Caballero dedicado al acordeón. Con su retórica más desmesurada, extravagante y escabrosa, lo vincula con el Frente Popular y todos los elementos de la propaganda que se estaba articulando en torno a la República desde las instituciones de los sublevados:

Oyendo el acordeón, en la radio, parece que se oye toda el alma negra y triste del Frente Popular, ya que ha hecho del acordeón su instrumento representativo.

Oyendo el acordeón, en la radio, no se necesita conocer la onda y la estación. Se ve la bandera tricolor, que envuelve a su emisora.

Lo que el puño cerrado, lo que la bandera roja, lo que la estrella de cinco puntas, lo que la Marsellesa y la Internacional eso significa ya hoy el acordeón cuando lo oímos por la radio.

Sentimos escalofrío, terror y repugnancia, oyendo el acordeón por la radio. El escalofrío, de cuando escondidos por Madrid, en las noches sin luces y con tiros oíamos el acordeón, a toda onda, por los altavoces de las Chekas [...]

Repulsión y asco sentimos oyendo el acordeón, por la radio: porque adivinamos un mundo turbio como su sonido, una masa imprecisa y viscosa como sus notas, un alma triste negra como su fuelle. Percibimos el olor a ajeno, vodka, gasolina y humo de las calles del París ruso-judío [...].

Hubo un tiempo en que el acordeón inspiraba elegias, nostalgias y poemas. [...] Sin sospechar nadie que tras aquella música lírica, gangosa, de falso órgano litúrgico, de mentirosa candidez, no había el alma de un pueblo ingenuo que se liberaba, sino la mala entraña de una aurora roja: de la revolución¹⁰¹.

Como señaló Robert MacKay, «la guerra moderna exige que el enemigo sea visto como abanderado de la barbarie», y su cultura, contaminada¹⁰², y este texto de Giménez Caballero da buena cuenta de ello. El falangista añadió todas las connotaciones negativas posibles al instrumento adjudicando su origen a «un francés» que lo entregó «a marinos borrachos de crepúsculos y ginebra, de pipas, y de opios, con puertos de prostitutas y kermeses de René Clair. Y chinos, puñaladas y olor a alquitrán». Finalmente, lo enfrenta a la música religiosa y el órgano, símbolo de la religiosidad de la España de Franco:

Yo sé camaradas de trinchera española, que cada rojo atravesado por nuestras bayonetas, es una música menos de acordeón en el mundo.

¹⁰¹ GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. «Artículos sonoros. Oyendo el acordeón en la radio». *Radio Nacional*, 2 (20 noviembre 1938), p. 3.

¹⁰² MACKAY, «Being Beastly to the Germans: music, censorship and the BBC in World War II»..., p. 513.

Yo sé combatientes de España, que cada palmo de terreno ganado al Frente Popular, es rescatar una melodía encanallada, y volverla a su lugar sagrado y religioso. (Los órganos de mañana tendrán por trompetería el metal fundido de nuestros cañones).

Yo sé, soldados de Franco, que llegará un día glorioso en que callarán acordeones y sonará solo el himno triunfal, el *Te Deum (sic)* de la Victoria, vibrado y exaltado en todos los órganos católicos de España¹⁰³.

Estas frases nos remiten a otras escritas por el mismo autor, en las que había apuntado al canto popular religioso y al sonido de las campanas como «el séptimo cielo»¹⁰⁴. Las alusiones al órgano y a la obra del padre Victoria fueron habituales en aquellos años –también en la inmediata posguerra– para reivindicar el carácter religioso y sagrado de la obra de los polifonistas y organistas del Renacimiento, símbolos del imperio español.

Desde sus primeros números, publicados a finales de 1937, la revista había dado buena cuenta de las retransmisiones de los eventos musicales más representativos de la guerra civil. Emisiones extraordinarias difundieron los proyectos culturales y propagandísticos más queridos por Falange, como las de su Teatro Nacional, especializado en autos sacramentales y teatro clásico¹⁰⁵. Un largo artículo sin firma explicó los pormenores del concierto de música histórica militar que, bajo la dirección de Otaño, se celebró en Zaragoza con intervención del Orfeón Zaragozano en noviembre de 1938¹⁰⁶. También del recital del pianista alemán Richard Laugs en el cine Avenida de Burgos, organizado por el Jefe local del Partido Nacional Socialista alemán. *Radio Nacional* informó asimismo de las transmisiones desde el Teatro Municipal de Bolonia y, a través de distintas emisoras italianas, de varias óperas, y dio noticias de los ciclos de música clásica programados por radios alemanas e italianas, así como de Bruselas¹⁰⁷. Ya en diciembre de 1938, se pudo escuchar a través de las ondas la misa solemne celebrada en la Parroquia de Rentería en honor de Santa Cecilia que, según la crónica, contó con una masa coral de 500 voces y el organista Juan Urteaga bajo la dirección de José María

¹⁰³ GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. «Artículos sonoros. Oyendo el acordeón en la radio», *Radio Nacional*, 15 (5 de marzo de 1939), p. 3.

¹⁰⁴ GIMÉNEZ CABALLERO, *Arte y Estado*, p. 144.

¹⁰⁵ Se retransmitieron el entremés *Los dos habladores*, el auto sacramental *Las bodas de España* y el *Segundo Pliego de Romances*: «Días de nuestros estudios. Emisiones extraordinarias. El Teatro Nacional de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. ante nuestro micrófono», *Radio Nacional*, 8 (1 de enero de 1939), p. 5.

¹⁰⁶ «Notas y comentarios musicales. Música Militar Española. El 6 de Noviembre, la Emisora F.E.T. 101 de Zaragoza, retransmitió un magnífico concierto histórico de música militar española con intervención del Orfeón Zaragozano bajo la dirección del R.P. Otaño, S.J.». *Ibidem*, p. 7.

¹⁰⁷ PARÍS, B. «Notas y comentarios musicales». *Radio Nacional*, 3 (27 de noviembre de 1938), p. 5.

Iraola y José María Olaizola. Los autores de las partituras que se interpretaron eran tres organistas que desarrollaron sus trabajos en Francia: César Frank –Gloria, Credo y Sanctus–, Charles-Marie Widor –Kyrie para dos coros y órgano–, y Marcel Dupre, una de cuyas fugas para órgano finalizó la ceremonia¹⁰⁸.

La Misa del Gallo de la Nochebuena de 1938 fue radiada «para nuestros hermanos en la zona roja». Celebrada en el estudio de Radio Nacional, el repertorio musical corrió a cargo de «Una selecta y nutrida capilla de música, dirigida por el P. Otaño, y reforzada por la orquesta de la emisora nacional» que interpretó, a media noche, el villancico *Gloria a Dios en las alturas*, del jesuita; las partes variables de la misa en canto gregoriano, y la *Misa a tres voces*, de Lorenzo Perosi. En el Ofertorio, *Pastorela en Re*, para orquesta, de Antonio Rodríguez de Hita (siglo XVII), «obra recientemente descubierta en el archivo de la Catedral de Palencia, originalmente para chirimías, y reconstituida en versión moderna por el P. Otaño». Al fin de la misa y durante la adoración, villancicos: el popular gallego *Falade ben baixo* y el montañés *Atención al misterio*, ambos para coro y orquesta en versión del citado compositor¹⁰⁹. Esta retransmisión fue seguida de una charla radiofónica en la que el jesuita disertó sobre el villancico «bajo un doble aspecto: religioso y español». De hecho, la revista reproduce las imágenes de las partituras impresas del villancico gallego – «Recogido en Verín por N. Otaño, S.J.»– que se había interpretado la noche de navidad¹¹⁰. Este despliegue de información, con finalidades didácticas e ideológicas, muestra hasta qué punto la actividad del jesuita, sus discursos, investigaciones, creaciones, adaptaciones y gestiones formaron parte del aparato de propaganda del nuevo estado, y la forma orgánica en que el folclorista utilizó los medios de propaganda que tuvo a su disposición para difundirlos.

4.3. La música en la Jefatura Nacional de Prensa y Propaganda (abril 1939-abril 1941)

Dionisio Ridruejo siguió al frente de la Jefatura Nacional de Prensa y Propaganda hasta su marcha a la División Azul, a pesar de su distanciamiento creciente respecto a la política de Franco y la situación de Falange en el organigrama de poder. Con el fin de poder proyectar una visión global de la política musical de la Jefatura como institución

¹⁰⁸ *Radio Nacional*, 5 (11 de diciembre de 1938), p. 48.

¹⁰⁹ *Radio Nacional*, 6 (18 de diciembre de 1938), p. 2.

¹¹⁰ «Origen e historia del Villancico», *Radio Nacional*, 8 (1 de enero de 1939), p. 3.

durante el tiempo que Ridruejo mantuvo el liderato, se ha considerado oportuno prolongar este capítulo más allá del final de la guerra civil. Este periodo posbélico coincide con el nuevo diseño del Ministerio de Educación, que creó la Comisaría General de la Música¹¹¹.

Hemos encontrado algunas fuentes de archivo que sugieren el curso de las iniciativas en materia musical que se tomaron durante estos meses. Por su parte, la correspondencia de Nemesio Otaño, que participó activamente en el proceso, ayuda a entender determinados problemas que gravitaron sobre la puesta en marcha del aparato cultural relacionado con la música. Unas y otras sugieren que los proyectos musicales que se derivaron de la Jefatura en este espacio de tiempo fueron pocos, aunque muy significativos.

A escasos meses de finalizar la guerra, el análisis que el jesuita realiza de la situación de la música en Prensa y Propaganda tiene como eje, una vez más, a Cubiles. En una extensa carta remitida a Falla en noviembre de 1939 le habló de un posible concierto en Granada, de sus investigaciones en la Catedral de Palencia sobre las marchas de Antonio Rodríguez de Hita, y de su viaje a Vigo, cuyas conclusiones pudieron escucharse en la nochebuena de 1938. Sobre la institución responsable de música, señala:

El Departamento de Música del Ministerio sigue sin dar señales de vida. Pepe Cubiles, que es el jefe, se ocupa de sus conciertos, se pasa grandes temporadas fuera y ya le he dicho a Ud. que no es él el más indicado para los trabajos que aquí se requieren. La prueba es que nada ha hecho y esto le ha creado una situación desagradable, que se traduce en que ya no se cuenta con él. Ridruejo, jefe del Servicio Nacional de Propaganda, de quien dependemos, me ha pedido un plan de organización del Departamento. Se lo he dado: pero está todo estancado, porque va a haber un Subsecretario de Prensa y Propaganda, que no acaba de nombrarse.

Ahora esto de Barcelona crea nuevos aspectos y ya no sé aún por dónde irán las cosas.

Por todas estas incidencias y porque yo me limito a mis trabajos, que requieren aislamiento, Cubiles se ha debido imaginar que le huyo o no le secundo y ha dejado de tratarme. No es eso: yo tengo bastante con mis cosas y no me toca meterme donde no me llaman. Aborrezco el entrometimiento, pero si se me hubiere requerido para una colaboración en cosa precisa o determinada, no hubiera dejado de responder. Es la falta de comprender a un hombre de laboratorio. Lo de bullir y trastear no es para mí, si no se me tira de la raya. Por otra parte, veía que no había plan alguno y yo no iba a proponerlo no siendo requerido para ello. Es lamentable que Cubiles vea

¹¹¹ MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL. «Orden de 27 de abril de 1940». *BOE*, (1 de mayo de 1940). El Consejo Nacional de la Música se creó mediante «Orden de 3 de abril de 1941». *BOE*, (8 de abril de 1941).

visiones y torpedeamiento donde no hay más que su propia falta de adecuación a las exigencias del cargo.

Es el defecto de no atenerse a las cosas: si su (¿?) son los conciertos, como yo pienso, pues para eso está en su elemento. No debería sostenerse en un departamento que exige otra clase de trabajos. Yo no puedo mirar bien que se pierda el tiempo lastimosamente y se hagan las cosas sin finalidad concreta, solo por tener nómina. Si Cubiles no podría atenderles, con rogarme una colaboración y ayuda, se la hubiera prestado de buenísima gana; pero, ya sabe Ud. lo que es el amor propio. Él ha anunciado muchos planes: se cree capaz para todo, por lo visto, y para excusar su inacción, le ha parecido más gallardo hacerse la víctima. Bien es verdad que, en el fondo, todo esto procede de no haberse delimitado desde un principio la organización del departamento. De esto no tiene la culpa Cubiles. Es la inquietud de la guerra, que absorbe toda la atención; aunque creo que si Cubiles hubiera presentado planes concretos y posibles, se le hubiera atendido. Yo lo encuentro desorientado. Se vio solo en un principio y creyó poder abarcar todo. Tan pronto hablaba de dedicarse a componer, para lo que no está preparado, como de hacer literatura, todavía menos a su alcance; pero lo que más le ha interesado de atrás es hacerse director de orquesta, donde no sé qué es lo que puede porque no le he visto. Sí le he observado que pretende todo lo que se lo pone por delante y eso no puede ser, porque no se improvisan las cosas de esa manera. Ahí radica tal su desorientación, que viene a ser en realidad una ambición mal entendida. Estos virtuosos que viven del halago del público, suelen tener muy poco sentido de la realidad y les parece que de todo el mundo es suyo por derecho de conquista. Y esto es lo que le ha pasado a Pepe, que saliendo de su órbita [...].

Estoy ahora pendiente de las noticias que nos traigan de Barcelona. Nada se sabe de los músicos de allí ni de lo que será del Orfeo Catalá, que políticamente no podrá salvarse fácilmente. He pedido noticias urgentes de los talleres de Boileau, que me interesan para las ediciones.

Se dijo que este Departamento de Propaganda se trasladaría allí, pero ya no se habla de ello, será debido porque se prevé una más rápida caída de tal el tinglado rojo. De todos son tantos y tan graves los problemas de organización que se nos caen encima que por fuerza tendremos que estar a lo más urgente y vital¹¹².

Son las mismas ideas que había expresado durante la guerra, por lo que podemos concluir que, finalizada la misma, se prolongaron las tensiones. La inactividad que denuncia Otaño puede contribuir a explicar la ausencia de documentos de archivo datados en estos meses, y confirma que la ausencia de una política coordinada desde las instituciones gubernamentales se compensó con iniciativas individuales –las encomendadas a Otaño y las que él mismo generó–. En este contexto, las prácticas musicales impulsadas desde organizaciones como Auxilio Social u otras dependientes de

¹¹² [Carta de Nemesio Otaño a Manuel de Falla]. (Burgos, 12 de noviembre de 1939). AMNO: Sig. 4 / 10. 10.

Falange, así como las potenciadas por las jerarquías locales –tanto las del Partido como las municipales– adquieren una relevancia mayor. Esto no implica el desinterés por la música como propaganda, como estamos teniendo posibilidad de comprobar, sino simplemente que el Departamento de música no tuvo un protagonismo especial como institución.

Los documentos también ofrecen evidencias de la implicación de Otaño en los procesos de censura inmediatamente antes de asumir la dirección del Conservatorio de Madrid en julio de 1940 y de la revista *Ritmo* cuatro meses antes. En ese mismo año, Pedro Laín Entralgo, en esos momentos viajando continuamente a Alemania, escribía a Santiago Magariños, responsable de censura, Catedrático de Historia en la Universidad de Madrid, Secretario del Consejo de la Hispanidad y Presidente del Instituto de Cultura Hispánica, en estos términos:

Querido Magariños:

Por la lectura ordenada del adjunto «Saludo del Coronel Secretario, etc.», de la instancia de D. Antonio Hidalgo y de la respuesta del P. Otaño, intuirás en tu aguda percepción de lo que se trata.

Como pontífice máximo de la censura, resuelve según juzgues oportuno, el «dilema» o seguir el criterio del P. Otaño y dejar amargura sobre la amabilidad del Coronel Franco, o autorizar *Himnos caricaturescos* según lo califica el técnico musical en atención a la cortesía del precitado Coronel Franco.

Un abrazo de tu buen amigo¹¹³.

Una vez instalado en el Conservatorio, Otaño se empeñó en la publicación de los *Monumentos de la música española*. En noviembre de 1940, el Director General de Prensa escribía a Dionisio Ridruejo:

Asunto: El Rvdo. P. Otaño en carta particular de fecha de 7 del actual me dice lo siguiente:

«Uno de los propósitos más ardientes de la Junta de Investigaciones, apoyado por todos los Institutos en las recientes reuniones, es la publicación de nuestros monumentos históricos de la música, de una riqueza fabulosa y cuya edición desde hace muchos años viene siendo reclamada por todo el mundo sabio.

Hace meses se me confió a este fin la creación de un Instituto de Musicología y con la colaboración del eminente musicólogo D. Higinio Anglés hemos

¹¹³ [Carta de Pedro Laín a Santiago Magariños]. (9 de mayo de 1940). AGA: Sig. (3) 48 Caja 21 / 22.

preparado un primer volumen de monumentos musicales del reinado de los Reyes Católicos. La obra está grabada ya en Barcelona y puede salir en este mismo año si se nos da el papel necesario.

No quiero encarecerle la resonancia mundial y tanto el Instituto de Investigaciones como el Sr. Ministro de Educación Nacional y el S. Director de Bellas Artes me urgen la edición en la seguridad de que ha de ser la obra más notable y elevado del nuevo régimen.

Creo yo que se ha de hacer el mayor sacrificio para darle a luz cuanto antes en razón de su importancia nacional e internacional.

El tomo contiene un gran estudio crítico-histórico del arte musical al principio de la unidad española, seguida de documentos musicales de la corte de los Reyes Católicos.

Es necesario tirar mil ejemplares y el Instituto paga la edición.

Hacen falta 80 resmas de papel, bien calculadas. Una edición de tal empeño no puede ser de menor tirada, porque su coste es enorme, y, al agotarse pronto, su reproducción significaría un dispendio insoportable».

Lo que por no ser de la competencia de esa Dirección General se traslada a la misma [sigue a mano en tinta verde] con el ruego de contestación a esta Dirección, para informar al interesado¹¹⁴.

Efectivamente, era la Dirección General de Prensa y Propaganda la que determinaba lo que podía ser publicado aplicando no sólo los criterios de censura, sino también la carestía de papel que se padecía. De hecho, todos los documentos que solicitan informes para considerar su posible publicación incluyen frases como «teniendo en cuenta la escasez de papel y que por tanto deben editarse aquellos libros considerados de mayor utilidad Nacional»¹¹⁵.

Fue en estos primeros meses de posguerra cuando dio el salto a las instituciones un falangista que ya había aportado su actividad de joven entusiasta al proceso de apropiación y construcción de la historia de la música en España: en diciembre de 1940 Federico Sopena escribía así al jefe de Prensa y Propaganda:

Estimado camarada y amigo:

Recibo en este momento un oficio de Gamero, comunicándome el nombramiento como Vocal del Patronato que ha de regir las tareas del Teatro Español. Como tú figuras en él como director te escribo estas líneas para manifestarte mi satisfacción por poder trabajar a tus órdenes directas. Cuenta, puesto conmigo para todo.

¹¹⁴ [Carta de la Dirección General de Prensa a la Dirección General de Propaganda]. (22 de noviembre de 1940). AGA: Sig. (3) 48 Caja 21 / 22.

¹¹⁵ *Ibidem*.

Siempre a tus órdenes¹¹⁶.

- Imagen 16. *Carta de Federico Sopena a Dionisio Ridruejo, con membrete del Ministerio de Educación Nacional (particular)*. (20 de diciembre de 1940). CDMH: Sig. C.5. Legajo 5 núm. 1

Federico Sopena explicó su vida de falangista en relación a la denominada Falange Azul¹¹⁷ y, en efecto, fue este núcleo el que comenzó a instalarlo en el aparato institucional, en este caso en un Patronato que tenía entre sus competencias la actividad relativa a la música teatral dependiente del Ministerio de Educación y de Gobernación, en manos de católicos y monárquicos. Presumiblemente fue en 1940 cuando Juan Contreras y López de Ayala, marqués de Lozoya, ya en la dirección de Bellas Artes, le pidió a Ridruejo su colaboración para la publicación de la nueva normativa sobre teatro:

Eres el más inquieto de todos los Directores Generales pasados y presentes. Llevo quince días intentando localizarte, con una copiosa cosecha de fracasos.

Ya puedes suponerte cual era el objeto de mi llamada, que por Dios y por todos los Santos y hasta por los Ángeles, que me publiquen el Decreto del Teatro y de la Música; pues lo tengo todo arreglado y solamente espero tu fiat¹¹⁸ (y claro es que no me refiero a tu coche). Yo no sé a quién corresponde la vigilancia del teatro en ese aspecto, pero te lo digo por si tú puedes enterarte y hacer algo en este sentido¹¹⁹.

En este punto es interesante recordar que, durante la guerra, la República había comenzado a organizar la Orquesta Nacional y a reorganizar los conservatorios de música. Cuando el Ministerio de Educación franquista se enfrentó a ambas labores, sus responsables tuvieron como precedentes las iniciativas republicanas, y es presumible que el valor simbólico que les atribuyeron –como al nuevo edificio del Conservatorio de Madrid– se debiera a que, tras erigirse en vencedores, las retomaron para atribuirles su propia significación. No obstante, durante la contienda nada de lo realizado por los insurgentes en materia musical pudo compararse al esfuerzo de la República, que celebró el Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología y el III Congreso Internacional de Musicología en Barcelona en la primavera de 1936, y en 1937 creó el Consejo

¹¹⁶ [*Carta de Federico Sopena a Dionisio Ridruejo, con membrete del Ministerio de Educación Nacional (particular)*]. (20 de diciembre de 1940). CDMH: Sig. C.5. Legajo 5 núm. 1.

¹¹⁷ SOPEÑA, *Memorias de músicos...*, p. 27.

¹¹⁸ Subrayado en el original.

¹¹⁹ [*Carta de Juan de Contreras, Marqués de Lozoya, con timbre del Ministerio de Educación Nacional y Dirección General de Bellas Artes*]. CDMH: Sig. C.5. Legajo 5 núm. 1.

Nacional de la Música y la Orquesta Nacional. José Carlos Mainer consideró la revista *Música*, publicada por la República durante la guerra civil, como un ejemplo de la «obsesión» por el impacto internacional que presidió los empeños culturales de ambos bandos¹²⁰.

4.4. La música en los espacios diplomáticos

La lucha por alcanzar el apoyo internacional y, con ella, la legitimación del golpe de estado, se desarrolló también en espacios de encuentro donde confluyeron los bandos contendientes. Por ejemplo, en plena guerra civil, se celebró en Estocolmo el Congreso Internacional de Autores, al que acudieron delegaciones tanto del gobierno legal como del franquista. En representación «de los autores españoles residentes y afectos a la España Nacional»¹²¹ viajaron Federico Moreno Torroba, Jacinto Guerrero, José Juan Cadenas y Manuel Morcillo, que visitaron al embajador Gabriel Dafonte quien, en su informe, relató así la confluencia de ambas comisiones:

Siguiendo órdenes emanadas de Barcelona la representación marxista española en esta capital pretendió asumir la representación en el Congreso de los autores españoles, llegando a afirmar públicamente que los señores arriba indicados no podían ostentar aquella por no tener la calidad de españoles¹²².

Según el Embajador, la participación de «los marxistas» —que no cita— fue rechazada por la Mesa del Congreso «que estimó que los únicos delegados españoles que podían tomar parte en sus deliberaciones, eran los arriba señalados». El redactor calificó de «extemporánea» la pretensión de los miembros del comité republicano y apunta que, en «las tramitaciones de los incidentes», no solo fueron las delegaciones de Italia y Alemania las que apoyaron a los emisarios de la España franquista, sino también las de Francia e Inglaterra, «en las cuales la representación marxista española esperaba encontrar el apoyo necesario que le permitiera cumplir las órdenes recibidas de Barcelona»¹²³.

El papel de la música en el campo de la diplomacia durante e inmediatamente después de la guerra civil ha sido frecuentado por la historiografía en los últimos años. En concreto, los intercambios musicales con Portugal, Italia y la Alemania nazi han sido

¹²⁰ MAINER, *Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931-1939)*, p. 171.

¹²¹ [*Expediente núm. 7 del Ministerio de Educación Nacional*], (29 de junio de 1938). AGA: Sección Relaciones Culturales. Sig. 5 (1.15). Legajo 19924 núm. 19.

¹²² Subrayado el original.

¹²³ *Ibidem*.

objeto de análisis por parte de diversos autores ya referenciados en la Introducción de este volumen, aunque todavía es posible observar el fenómeno a través de fuentes dispersas que aportan otras perspectivas. Una de ellas es la falta de divisas para la organización de eventos culturales con participación musical en el extranjero: en abril de 1939, la Comisaría de Teatros Nacionales y Municipales del Ministerio de Educación Nacional se dirigió al Ministerio de Asuntos Exteriores para trasladarle la invitación cursada por el Director del Concurso Internacional de Danza y Festival de Bruselas al Jefe Nacional del Servicio de Bellas Artes. Este último solicitaba apoyo moral y material de la Junta de Relaciones Culturales, pero la contestación fue negativa debido a la falta de tiempo y de divisas, que «no permiten a la Junta el poder hacer frente a obligaciones perentorias»¹²⁴.

La falta de papel que preocupaba a Otaño en relación a la publicación de los *Monumentos* se hizo presente también en la propaganda hacia el exterior. Por ejemplo, con fecha 20 de julio de 1940 Enrique Giménez Arnau, Director General de Prensa, escribía a Pedro Laín Entralgo, Jefe de la Sección de Ediciones:

Mi querido amigo:

Contesto a tu carta de 17 de julio comunicándote di a la Prensa la noticia de la llegada del músico Sr. Klatowsky, que se publicará en resumen por la escasez de papel¹²⁵.

Ha sido el musicólogo Javier Suárez Pajares quien se ha detenido en esta figura¹²⁶, que fue protagonista intermitente en la historia musical de los años cuarenta y cincuenta, lo que podría conducirnos a explorar las conclusiones de la política musical mantenida durante la «etapa azul» en las décadas centrales del régimen.

La historiografía ha analizado minuciosamente los festivales de música hispano-alemana celebrados en la inmediata posguerra en la ciudad alemana de Bad Elster como parte de la propaganda del nazismo en España. La edición de 1941, organizada como las demás «bajo los auspicios del Ministerio de Propaganda del Reich» causó una fuerte

¹²⁴ [Carta de la Comisaría de Teatros Nacionales y Municipales del Ministerio de Educación Nacional al Ministerio de Asuntos Exteriores. Congreso Internacional de Danza y Festival de Bruselas]. (Bruselas, 30 de abril de 1939). AGA: Sig. 5 (1.15). Legajo 19925, núm. 185.

¹²⁵ [Carta de Enrique Giménez Arnau a Pedro Laín Entralgo]. (20 de julio de 1940). AGA: Sig. (3) 48 Caja 21 / 22.

¹²⁶ SUÁREZ-PAJARES, Javier. «Festivals and Orchestras. Nazi Musical Propaganda in Spain during the Early 1940s». *Music and Francoism*. Gemma Pérez Zalduondo and Germán Gan Quesada (eds.). Turnhout, Brepols, 2013, pp. 59-95.

impresión en el Cónsul de España en Berlín, que asumió la representación del Embajador, según se desprende del informe que remitió a Madrid¹²⁷:

De tal índole fueron los agasajos de que se me hizo objeto, y de tal importancia los resultados, que me creo obligado a ponerlo en conocimiento de V.E. por si juzga debe expresar de alguna manera su agradecimiento.

La fiesta abarcó 3 conciertos de música sinfónica, otro de música de cámara, una representación de bailes y una conferencia sobre folklore musical con ilustraciones. Del enorme éxito alcanzado dan una idea adecuada los recortes periodísticos que acompañan a este escrito. En ellos he subrayado algunos pasajes donde se apellida esta semana musical de «primera manifestación de este género en la Gran Alemania», –«acontecimiento político-cultural de la más alta importancia»,– etc. etc.

Al calor del entusiasmo suscitado por las audiciones y en la atmósfera de verdadero cariño y camaradería que presidía las múltiples recepciones y banquetes, surgieron de una y otra parte un sinfín de iniciativas, algunas de casi segura realización, como la de representar en este país obras tan inspiradas como *Las Golondrinas* y *Doña Francisquita*, e incluso alguna zarzuela de nuestro género chico¹²⁸.

El entusiasmo del Embajador bien podía obedecer no solo a los agasajos y la difusión del evento sino a la relevancia de los asistentes al Festival que, por otro lado, también pone en evidencia el lugar preeminente que el nazismo confió a la música en su política de propaganda tanto al interior como al exterior:

Director General del Departamento de Música del Ministerio de Propaganda,
Intendente General Dr. Heinz Drewes,
Referente ministerial Dr. Waldemar Rosen, del Ministerio de Propaganda,
Jefe de Sección Amtsrat Lothar Klaus, del Ministerio de Propaganda
Director del Balneario de Bad Elster, Oberregierungsrat Paul
Director de Orquesta General-Musikdirektor Carl Schuricht
Director de Orquesta Eduard Martini¹²⁹.

Los halagos que los emisarios del nazismo encontraron durante sus viajes a España están descritos con frecuencia por la prensa, y también incorporaron actividades musicales. Por ejemplo, era frecuente que las delegaciones extranjeras que visitaban Granada finalizaran su estancia asistiendo a las tradicionales zambras del Albayzín. Allí

¹²⁷ [*Bad Elster (1941)*]. (28 de julio de 1941). AGA: Sig. 5 (1.15). Legajo 19930, núm. 632. El Cónsul de España en Berlín da cuenta de «la celebración en el balneario de Bad Elster de una fiesta musical hispano-alemana bajo los auspicios del ministerio de Propaganda del Reich». El Cónsul se llamaba David Carreño y fecha el informe el 28 de julio de 1941. La carta se dirige al Ministerio de Asuntos Exteriores con fecha 28 de julio de 1941.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ibidem*.

acudió un grupo de periodistas alemanes tras recorrer la Catedral, la Capilla Real y otros monumentos históricos acompañados de autoridades de Prensa del Ministerio del Interior y la ciudad¹³⁰.

Algunos documentos del Archivo General de la Administración permiten continuar la línea de investigación que explora la música en el ámbito de la diplomacia con los países totalitarios hacia nuevos territorios, como los intercambios con Japón: en octubre de 1941, el Director General de Bellas Artes escribía al Subsecretario de su Ministerio en los siguientes términos:

Recibida su atenta comunicación trasladando la del Ministerio de Asuntos Exteriores en que transmite un despacho del Ministerio de España en Tokio en el que da cuenta de la fiesta «La noche de Música española» en que los estudiantes de la Universidad de Ksio presentaron una Orquesta, que de modo magistral interpretó música española y en la que hubo un ambiente de sincera confraternidad hispano-japonesa, el Sr. Ministro desea que se manifieste a la autoridad correspondiente el agrado con que este Departamento ha tenido noticia de aquel acto de amistad entre los dos países¹³¹.

El Oficio de Exteriores detalla los pormenores: la fiesta se celebró en un recinto con capacidad para más de tres mil personas; se ejecutaron «las piezas más clásicas y castizas de nuestra música», y hubo un ambiente «de sincera confraternización y muy en especial cuando se ejecutó el himno de Falange Española Tradicionalista y de las JONS». Al día siguiente, el Embajador envió al Rector de la Universidad una «afectuosa comunicación» para darles las gracias «más expresivas» y los «aplausos más sinceros por la manera como los estudiantes japoneses bajo su dirección, habían llegado a compenetrarse con los matices y sentimientos de nuestra música popular». Como el mismo Subsecretario señala, no se trata más que de una «curiosidad», pero muestra la eficacia que en los ámbitos diplomáticos se concedió a la música en plena guerra mundial.

La línea de investigación que estudia el papel de la música en la diplomacia e intercambios con los países totalitarios incorpora el análisis de la actividad de los músicos como embajadores del franquismo. Por ejemplo, Joaquín Turina, Comisario de la Música, y Juan Mestres, Director del Teatro del Liceo, fueron invitados por el Tercer Reich a los

¹³⁰ «La estancia de los periodistas alemanes en Granada». *Patria*, 28 de febrero de 1938, p. 4. El diario *Patria* comenzó a publicarse el 13 de junio de 1937 en los talleres confiscados de *El Defensor de Granada*. GONZÁLEZ CALLEJA, «La prensa carlista y falangista durante la Segunda República y la Guerra Civil (1931-1937)»...

¹³¹ [Concierto *Música española en Tokio*]. (25 de octubre de 1941). AGA: Sig. 5 (1.15). Legajo 19930, núm. 652. Firma el escrito el Director General de Bellas Artes con fecha de 25 de octubre de 1941. El Subsecretario Muneta había firmado su oficio el 27 de septiembre de 1941 y explica que le ha llegado la información a través del Ministerio de Asuntos Exteriores.

festivales de Salzburgo, a los que también acudió Federico Sopeña¹³². Los documentos del expediente permiten observar un proceso dirigido en todo momento desde Alemania: una carta del Subsecretario de Educación Nacional, Muneta, a la Sección Central Subsección Asuntos Exteriores comunicaba la invitación del Gobierno del Reich, realizada de forma oral:

La Embajada de Alemania saluda atentamente al Ministerio de Asuntos Exteriores y se complace en manifestarle que con motivo de los festivales de Salzburgo que se celebrarán del 2 al 24 de agosto próximo, y cuyo programa se acompaña, se desea invitar por parte del Gobierno del Reich a los señores Maestros D. Joaquín Tuina, Comisario General de Música en el Ministerio de Educación Nacional, y D. Juan Mestres, Director del Gran Teatro del Liceo, de Barcelona, o en su defecto, al Director del Conservatorio de la misma plaza, Sr. Lambert, en calidad de representantes de la vida musical y teatral española, cursándose las invitaciones oficiales a los citados señores en la espera de que serán de agrado del honorable Ministerio las personas designadas¹³³.

La Dirección General de Bellas Artes consideró acertada la selección de los elegidos, que viajaban «en calidad de representantes de la vida musical y teatral española», aunque diferenció significativamente el grado de satisfacción que produjeron las designaciones realizadas desde Alemania:

[...] especialmente en lo que se refiere al ilustre Maestro Sr. Turina, quien desde luego acepta la honrosa invitación que se le dirige. Respecto a la aceptación del Sr. Mestres nada puede decir esta Dirección por no tener conexión oficial alguna con dicho señor¹³⁴.

Joaquín Turina estaba situado dentro del organigrama estatal, lo que explica el apoyo del gobierno español, mientras que Joan Mestres i Calvet era el empresario que aseguró la presencia de ópera y ballet en el Liceo durante la guerra mundial, una época en la que el teatro contó con compañías alemanas que formaron parte de la propaganda nazi.

¹³² SOPEÑA, Federico. *Dos años de música en Europa. (Mozart-Bayreuth-Strawinsky)*. Madrid, Espasa Calpe, 1942.

¹³³ [Viaje a Alemania. *Compositores de Música*]. (Fecha: 29 de julio de 1941). AGA: Sig. 5 (1.15). Legajo 19930, núm. 618. Le acompaña un folleto del Festival.

¹³⁴ *Ibidem*.

Capítulo 5. Los músicos: depuración, apropiación, ajustes y espacios de relación

A lo largo de los capítulos anteriores hemos tenido ocasión de contemplar a los músicos desarrollando sus tareas profesionales en los espacios de afirmación del poder creados por las fuerzas unidas en la sublevación. Hemos podido observarles como creadores, intérpretes, directores y gestores, desarrollando la crítica musical, construyendo sus propias narraciones y actuando como propagandistas. Este último capítulo pretende centrarse en algunos nombres singulares para indagar en las estrategias de depuración y apropiación a las que fueron sometidos. También nos proponemos mirar a estos profesionales como ciudadanos cuyas vidas fueron afectadas por la guerra; sus actitudes y modos de enfrentar las situaciones surgidas de circunstancias tan difíciles. En definitiva, trataremos de asomarnos y vislumbrar, en la medida de lo posible, cómo les afectó el conflicto.

Los apuntes y memorias nos han legado testimonios muy variados. Concha Espina, madre de la esposa de Regino Sáinz de la Maza, reflexionaba así sobre el ánimo del intérprete, de gira en América, durante 1937:

Conociendo al gran artista que es muy sensible y afectuoso, imagino sus incertidumbres y el esfuerzo con que trabaja. Algunos rumores de sus éxitos han llegado aquí en periódicos de América. Pero aseguraríamos que no pone en ellos mucha atención. Dos veces ha conseguido mandar dinero a su mujer por medio de una autoridad torrelaveguense. Y como no llegan sus cartas, ignora Josefina si recibe las de ella, frecuentes y hábiles, en las que procura contarle muchas cosas sin comprometerse. También de los Sáinz de la Maza residentes en Barcelona hay muy difíciles comunicaciones¹.

Años después, Federico Sopeña obvió escrupulosamente el periodo en su historia del Conservatorio de Madrid², pero en cambio no dejó de anotar apuntes biográficos: «Durante más de la primera mitad de la guerra civil yo estuve en casa, sin salir, escondido bajo la defensa de un portero tan socialista como buenísimo y previsor»³. Aludió también a la ayuda de supuestos adversarios políticos «pero afines en el mundo de la sensibilidad y de la cultura»⁴. En su abundante bibliografía hizo

¹ ESPINA, Concha. *Esclavitud y Libertad. Diario de una prisionera*. Valladolid, Editorial Reconquista, 1938, pp. 203-204.

² SOPEÑA, *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid...*

³ SOPEÑA, *Memorias de músicos*, p. 16.

⁴ *Ibid.*, p. 26.

numerosas referencias a la situación de músicos e intérpretes durante el conflicto: sobre Ricardo Viñes, narró que «uno de los días más felices» de la vida del pianista fue aquél en el que, durante la guerra, ofreció un concierto en Bilbao con la cabeza vendada debido a un accidente⁵. El sacerdote recordó con no poca frecuencia los problemas de Pérez Casas, acusado de ser partidario de la República, y señaló al director como «apolítico por esencia»⁶. Incluso realizó un pequeño balance de lo que supuso el conflicto para los músicos jugando con el doble significado de la batalla real y la de la profesión:

[...] pues si bien, justo es recordarlo, esa guerra no había sido demasiado sangrienta entre músicos, la pequeña, pero permanente guerra civil de una familia muy mal avenida por rivalidades, pequeñeces, provincianismo, necesitaba de un maestro y «mayo» como Turina⁷.

Otras narraciones se decantan por recuerdos positivos –aquellos que hablan de solidaridad–, y narran episodios de ayudas entre los músicos ante situaciones comprometidas en ambos bandos. Por ejemplo, Ernesto Halffter relató el auxilio que prestó, junto a Gerardo Gombau, a José María Franco, acusado de «fascista» en el Madrid republicano⁸. El cónsul británico en la capital, John H. Milanés, habló de las sesiones musicales celebradas en su casa, y es conocida la ayuda que prestó a compositores e intérpretes, muchos de ellos afines al bando nacional⁹.

Una parte de la historiografía sobre la guerra civil se ha interesado por las vicisitudes que debieron vivir sus protagonistas y por las denominadas «historias de vida»¹⁰. Aunque todavía hay pocos estudios monográficos, es frecuente que los trabajos sobre compositores e intérpretes dediquen epígrafes más o menos extensos a este periodo de sus biografiados¹¹. En los últimos años, algunos estudiosos han relacionado las creaciones y actividades musicales con la situación de los autores en el marco de la contienda. Así, Walter Clark y William Craig Krause parten de un planteamiento según

⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁸ GARCÍA MANZANO, Julia Esther. *Gerardo Gombau. Un músico salmantino para la historia*. Salamanca, Diputación de Salamanca, 2004, p. 48.

⁹ Véase el texto, entresacado de una conferencia pronunciada por el cónsul tras la guerra, reproducido por *Ritmo* en su número homenaje a Joaquín Turina: MILANÉS, John. «La vida musical madrileña durante la guerra civil». *Ritmo*, 520 (1982), pp. 29-30.

¹⁰ SIERRA BLAS, Verónica. «Escribir en campaña cartas de soldados desde el frente». *Cultura escrita y sociedad*, 4 (2007), pp. 95-116.

¹¹ ALONSO, *Francisco Alonso...*; MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid, ICCMU, 1999.

el cual una gran parte de la población no se situó radicalmente en favor de ninguno de los bandos, y desde esta perspectiva han analizado el impacto que la contienda tuvo en la obra de Federico Moreno Torroba¹². Otros acercamientos, como el de Igor Contreras en el caso del Conservatorio de Música de Madrid, han mostrado modelos de aproximación que pueden resultar fructíferos¹³.

Si bien la complejidad y la dificultad de acceso a las fuentes necesarias para este tipo de estudios han determinado que las publicaciones sobre la materia sean realmente escasas, el interés por la guerra civil que se extiende actualmente entre la musicología española ha conducido hacia la exploración de otros casos concretos, aunque la relación es todavía breve. Podemos citar dos de ellos, ambos vinculados a Granada: el guitarrista y compositor Ángel Barrios, que había alcanzado protagonismo en la cultura de las primeras décadas de siglo¹⁴; respecto a Manuel de Falla, diversas publicaciones se han preocupado por ilustrar su entorno, las presiones a las que fue sometido y su actitud durante la contienda¹⁵.

En nuestro caso, la variedad de los documentos empleados ha determinado la división del estudio: fuentes hemerográficas; escritos internos de los organismos estatales y de FET cuyos argumentos se articulan en torno a la apropiación de los nombres más relevantes de la música en España; y documentos de archivo redactados por las instituciones y destinados a ser publicados literal o aproximadamente. Puesto que las fuentes tienen naturaleza muy distinta iluminan parcelas de realidades diferentes que podemos englobar en torno a dos tipos de situaciones: en primer lugar, aquellas que se derivan del curso de los procedimientos censorios que se pusieron en marcha a medida que las poblaciones caían bajo el mando del ejército sublevado. Son pliegos emitidos con declaraciones de informantes y alegaciones de los interesados. La segunda situación es la que se origina a partir de la utilización con fines propagandísticos del

¹² CLARK, and KRAUSE, *Federico Moreno Torroba*, pp. 119-122.

¹³ Igor Contreras estudió los casos de depuración de algunos profesores del Conservatorio de Madrid partiendo de que los expedientes «poseen un “status” específico» que «reúnen los pliegos de cargo, las piezas de convicción, testimonios, así como la defensa presentada por el funcionario depurado». A partir de las teorías de Pierre Bordieu, se propone «comprender los procesos de adaptación de un conjunto de autores a unas nuevas coordenadas políticas». CONTRERAS ZUBILLAGA, «Un ejemplo del reajuste del ámbito musical bajo el franquismo: la depuración de los profesores del Conservatorio Superior de Música de Madrid», pp. 571-572.

¹⁴ RAMOS, «La actividad musical de Ángel Barrios durante la guerra civil española (1936-1939)», pp. 274-301.

¹⁵ Una recopilación de trabajos sobre el tema se puede consultar en: TORRES CLEMENTE, «El músico que nos dejó la guerra: mitos, silencios y medias verdades en torno a Manuel de Falla (1936-1939)», pp. 395-416.

prestigio de los intérpretes y compositores más conocidos y reputados nacional e internacionalmente. Los sujetos –los músicos– dieron respuestas de diversa índole.

La pluralidad de fuentes se extiende a los fondos documentales en las que han sido halladas: los textos que forman parte de expedientes de depuración, provenientes del legado de Federico Sopena en la Biblioteca de la Fundación Botín, insinúan, a pesar de su fragmentación, las estrategias de defensa enarboladas por los músicos frente a graves acusaciones que pusieron en riesgo sus vidas o los llevaron al exilio. El expediente redactado sobre Pau Casals y la posible utilización de su figura fue encontrado en una caja del Archivo General de la Administración y, a pesar de su carácter aislado, nos permite observar que las tácticas propagandísticas no solo se cernieron, en el ámbito de los músicos, a Manuel de Falla. Los mismos procesos de apropiación organizados por las autoridades franquistas se pueden advertir en los documentos relativos a los «casos» Andrés Segovia y José Iturbi, así como las reacciones que adoptaron los músicos. Finalmente, nos hemos basado en el abundante fondo epistolar de Otaño para estudiar las formas en las que la contienda marcó la vida y la trayectoria profesional de los músicos, y los roles que la propia música pudo adoptar como mecanismo para sortear las situaciones a las que se enfrentaron.

Todos los escritos presentan un grado alto de complejidad para su interpretación. Por lo que respecta a los relacionados con la depuración y la propaganda, cualquier asomo de realidad en su contenido literal queda totalmente en entredicho debido a su propia naturaleza, puesto que no hay que olvidar que se fomentaron las delaciones, y todos los procesos estuvieron marcados por la arbitrariedad. Era necesario demostrar la inexistencia de vínculos con el gobierno de la República, sus asociaciones o sindicatos, incluidas las de carácter profesional, mientras que, por otro lado, las acusaciones eran libres y los jueces soberanos. La emisión de un juicio favorable era requisito imprescindible para realizar cualquier actividad profesional. Como consecuencia, los documentos nos muestran las formas en las que se defendieron los músicos sometidos a estos procesos.

En definitiva, las siguientes páginas van a sugerir –más que mostrar– tipos diversos de posiciones comprometidas. Las lentes y los marcos teóricos utilizados han estado sujetas, de nuevo, a la naturaleza de las fuentes de archivo. La escasez y fragmentación de estas últimas no han permitido redactar conclusiones generales, pero sí han revelado la necesidad de abordar esta clase de análisis de manera individualizada. Si el estudio de las relaciones entre música y guerra se mueve siempre en un territorio

inestable, como los propios límites geográficos entre ambos bandos, cuando nos acercamos a las personas la historia adquiere infinidad de matices, y cualquier deseo de encajarla en marcos estrictos la desfigura.

5.1. Depuración: El «caso» Manuel Burguñó

La tesis doctoral de la autora de este volumen, defendida en 1993, recogió los procedimientos generales de depuración aplicados a los profesores de conservatorio, así como las resoluciones publicadas en el *BOE*¹⁶. Pero son las monografías sobre compositores e intérpretes concretos, particularmente las que soslayan la noción de guerra civil como corte radical y espacio vacío, las que nos dan una muestra de la pluralidad de situaciones¹⁷. En el caso de los que impartían docencia, las aproximaciones biográficas incluyen extremos relativos a los procesos de depuración y sus consecuencias¹⁸ y no es raro que aporten además marcos teóricos y modelos metodológicos interesantes¹⁹.

En el Fondo Sopeña de Santander se encuentra uno de los documentos que engrosaron el expediente de depuración de Manuel Burguñó Plá²⁰ quien, según Heredia Agóiz, hasta la entrada del ejército franquista en la capital de Cataluña se había relacionado «con la mayoría de los ámbitos culturales y políticos de Barcelona llegando

¹⁶ PÉREZ ZALDUONDO, *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*...

¹⁷ Conocidos son los casos de Manuel Blancafort, escondido por temor a represalias. Cf.: DE PERSIA, Jorge. «Del Modernismo a la modernidad». *La música en España en el siglo XX, vol. 7: Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Alberto González Lapuente (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 91; LARRINAGA, «Música y propaganda nacional vasca durante la Guerra Civil Española y el exilio: el caso de Francisco Escudero»..., pp. 595-616. Para una relación de músicos exilados y «tachados de “rojos” por la dictadura», véase: PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor. «La sociedad musical». *La música en España en el siglo XX, vol. 7: Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Alberto González Lapuente (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 342.

¹⁸ GARCÍA LÓPEZ, «Politizando las aulas de música: la depuración del profesorado del Conservatorio de Sevilla durante la Guerra Civil Española», pp. 185-208. Para el caso del Conservatorio de Madrid, véase FERNÁNDEZ HIGUERO, Atenea. *La actividad del Conservatorio de Madrid durante la guerra civil (1936-1939) a través de su documentación administrativa*. Trabajo fin de máster, Universidad de Oviedo, 2012.

¹⁹ Cf.: LARRINAGA CUADRA, «*Dura ex, sed lex*. La depuración franquista en las instituciones musicales dependientes del Ayuntamiento de Donostia-San Sebastián (1936-1940)»..., pp. 127-156; CONTRERAS ZUBILLAGA, «Un ejemplo del reajuste...».

²⁰ (Rubí, 5 de maig del 1884– Madrid, 23 de setembre del 1973). Vinculado al movimiento coral, orfeonés y la pedagogía musical. Según Heredia Agóiz, «La Generalitat de Catalunya solicitó su opinión sobre diversos temas referidos a la educación musical y fue enviado como delegado técnico de la Generalitat a dos congresos en París». En 1931 fundó «L'Associació d'Amics de l'Educació Musical»: HEREDIA AGÓIZ, José Luis. *Manuel Burguñó y su aportación a la educación musical escolar. El método eurítmico y tonal*. Tesis Doctoral [dirigida por Asunción Gómez Pintor y Vicente Galbis López]. Universidad de Salamanca, 2013, p. 161.

<https://redined.mecd.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/179060/DDEMPC_Heredia_Agoiz_JL_Manuel_Borguno.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Para su inventario véase:

<<http://www.rseapt.es/es/archivo/fondo-documental/92-fondo-maestro-borguno>> [consulta 01-05-2021].

a jugar un papel destacado en la implantación y desarrollo de la educación musical en las escuelas primarias»²¹. Tras la guerra, su figura «[...] quedó, para el nuevo gobierno, ligada a una serie de manifestaciones culturales y sociales las cuales no tenían cabida en el nuevo régimen». Como consecuencia, Borguñó encontró «olvido y desprecio por parte del gobierno nacional» y, sin posibilidad de encontrar trabajo alguno, afrontó una situación de terror durante tres años, los «más duros de su vida». Heredia cita a la hija del músico para narrar que, al finalizar el conflicto, «llegó a ser detenido con la intención de ser fusilado». Alude a las personas que lo encarcelaron –antiguos alumnos– y posteriormente intercedieron por él²². Entre los que se manifestaron estuvo el médico V.L. Ferrandiz quien, con fecha de 18 de marzo de 1939, firmaba una misiva destinada a la «Comisión Depuradora del personal de Segunda Enseñanza (Enseñanza Media)», en la que explicaba los intentos de Manuel Borguñó por trasladarse a la zona franquista:

Que en fecha 17 de abril de 1937 el Sr. Manuel Borguñó Plá me solicitó le inscribiese en uno de los grupos que periódicamente traspasaba los Pirineos para la España Nacional. Pero debido a su delicada salud, no podía someterse a una peligrosa marcha de seis u ocho días, como era costumbre.

Entonces se pensó pasarlo a Francia con pasaporte oficial acompañado de su familia, cosa que le fue denegada. Aceptó concurrir a un Congreso Internacional de Educación Musical celebrado en París los días 28, 29 y 30 de Junio del año 1937 mientras yo arreglaba el paso para su esposa e hija, pero graves sucesos habidos en dos de los grupos en camino, me hicieron desistir de incluirlo por el peligro que pudiera sobrevenir.

Por tal motivo el Sr. Borguñó, tuvo que regresar a Barcelona otra vez y convivir con elementos que soportaba con gran dificultad.

Su sobrino Juan Boixaderes Borguñó que actualmente presta sus servicios en la Dirección de Mutilados de Guerra por la Patria, en Salamanca, pudo pasar con uno de los grupos el 12 de Julio de 1937²³.

Los relatos de las penalidades y, particularmente, la cita de algún familiar activo en el frente de batalla del bando sublevado son referencias recurrentes en los pliegos de defensa de tales expedientes.

En 1939 Borguñó, sin trabajo ni ingresos, elaboró un informe-opúsculo de ocho páginas titulado *La Educación Musical Escolar en la España Nacional-*

²¹ *Ibid.*, p. 164.

²² *Ibid.*, p. 165.

²³ FERRANDIZ, V.L. «Copia de una declaración remitida a la Comisión Depuradora del Personal de Segunda Enseñanza (Enseñanza Media)». *Jefatura Provincial de Propaganda. Declaración jurada de Manuel Borguñó. Barcelona 6 de Junio del 1939*. Biblioteca de la Fundación Botín. Fondo Federico Sopeña. Sig. R. 13.384.

Sindicalista. Heredia lo interpreta como la presentación a las nuevas autoridades de las ideas del pedagogo, como una manifestación de su deseo de colaborar en ese punto específico: «En el fondo de su reseña hay una intención de alabar y exaltar las virtudes del régimen mostrando su adhesión, a todas luces interesada, y un intento de distinguirse como uno de los referentes de la educación musical escolar»²⁴. Efectivamente, es posible considerar la iniciativa como un intento de adaptarse y sobrevivir en las nuevas circunstancias, de hacer olvidar las suspicacias sobre su pasado y buscar un medio de subsistencia dentro del mismo contexto –la educación musical– en el que había venido desarrollando su actividad y se había especializado desde hacía décadas. Aparentemente fue un empeño fallido, puesto que en 1942 trasladó su residencia a Sta. Cruz de Tenerife. Según explica su biógrafo, fue Nemesio Otaño quien «escribió una carta de presentación y recomendación a las distintas autoridades culturales y musicales de la ciudad canaria»²⁵, en la que permaneció hasta su muerte.

5.2. Apropiación e intermediación: Nemesio Otaño, Pau Casals, Bartolomé Pérez Casas y Conrado del Campo

Es sobradamente conocida la estrategia de los primeros gobiernos franquistas dirigida a utilizar los nombres relevantes de la música española –y del arte y la literatura– en asuntos internacionales. Así, Otaño sugería a Manuel de Falla en noviembre de 1939 que escribiera una «carta abierta, por ejemplo, a un periódico amigo de nuestra causa, en París, haciéndose eco de las barbaridades aquí perpetradas, aunque no sea más que en sentido artístico. La política francesa nos es adversa terriblemente»²⁶. Pero este caso no fue el único. Los historiadores del arte estudiaron el caso de Pablo Picasso²⁷ que, como Falla, tenía un prestigio que habría beneficiado extraordinariamente al franquismo en un momento en que se estaban construyendo los símbolos culturales y buscando la aceptación en el extranjero. Este fenómeno de apropiación queda claramente de manifiesto al observar y comparar las distintas posiciones que Nemesio

²⁴ HEREDIA AGÓIZ, *Manuel Burguñó y su aportación a la educación musical escolar...*, p. 166. El autor reproduce y analiza los pormenores del informe.

²⁵ *Ibid.*, p. 169.

²⁶ [Carta de Nemesio Otaño a Manuel de Falla]. (Burgos, 12-11-1939). AMNO: Sig. 4 / 10. 10.

²⁷ TUSELL GARCÍA, Genoveva. «El Picasso más político: El *Guernica* y su oposición al franquismo». *Circunstancia*, 19 (2009).

<https://ortegaygasset.edu/wp-content/uploads/2019/05/Circunstancia_Numero_19_Mayo_2009.pdf> [consulta 01-05-2021].

Otaño adoptó frente a las sentencias emitidas contra intérpretes y compositores acusados de colaboración con el gobierno republicano.

En la Biblioteca de la Fundación Botín se custodian siete folios mecanografiados: los tres primeros son los que ocupa un informe, fechado el 26 de junio de 1940, que Nemesio Otaño remitió, previa petición del Ministro de la Gobernación, sobre la situación del violonchelista Pau Casals²⁸. Otros dos están redactados bajo el título *Exposición de hechos que desvirtúan en su totalidad los que resultan en la Sentencia que contra Pablo Casals dictó el Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Barcelona*²⁹. Los restantes contienen el *Índice de documentos referentes a la actuación del maestro Pablo Casals, que obran en el expediente*³⁰.

En el segundo párrafo del informe, Otaño indica: «presento a S.E. una amplia documentación, numerada, y con un índice de su contenido»³¹, por lo que podemos deducir que todos los documentos componen un mismo expediente cumplimentado por el jesuita, dedicado a exonerar a Cubiles de las acusaciones de la sentencia dictada por el Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Barcelona. Es de suponer que dicho informe se incorporaría al sumario general contra el intérprete y, en cualquier caso, tenemos la certeza de que, en este caso, la intervención de Otaño no obtuvo resultado alguno.

En la *Exposición de hechos*, se niegan las acusaciones vertidas sobre el violonchelista, que encabezan el documento:

Texto de la Sentencia: Individuo de ideología separatista, que durante la subversión dio conciertos a favor de las Milicias rojas, tuvo gran ascendiente entre los dirigentes rojos de Cataluña, colaboró en la Prensa roja y contribuyó con su prestigio artístico internacional a mantener la ficción de que la horda era algo civilizado. Huyó al extranjero sin que haya regresado³².

²⁸ OTAÑO, Nemesio. [*Copia del Informe del Padre N. Otaño S.J. solicitado por el Excmo. Sr. Ministro de la Gobernación*]. Fecha: 26 de junio de 1940. Biblioteca de la Fundación Botín. Fondo Nemesio Otaño. Sig. 04502 / 1 / 2 / 3.

²⁹ [*Exposición de hechos que desvirtúan en su totalidad los que resultan en la Sentencia que contra Pablo Casals dictó el Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Barcelona*]. Biblioteca de la Fundación Botín. Fondo Nemesio Otaño. Sig. 13.385.

³⁰ [*Índice de documentos referentes a la actuación del maestro Pablo Casals, que obran en el expediente*]. Biblioteca de la Fundación Botín. Fondo Nemesio Otaño. Sig. 13.385.

³¹ OTAÑO, *Copia del Informe...*, p. 1.

³² *Exposición de hechos...*, p. 1.

Cada una de las imputaciones de la sentencia, por su orden de exposición, son refutadas basándose en distintos argumentos: por una parte, la ideología separatista no puede demostrarse mediante los conciertos y, por otra, los informes oficiales – emitidos por la Delegación Provincial de Información e Investigación de FET y de las JONS, de la Guardia Civil y la Alcaldía de Vendrell–, no corroboraron tal acusación. Señala, además, que fueron únicamente tres los conciertos ofrecidos «durante el periodo rojo y ninguno de ellos voluntariamente». También se rechaza la supuesta «ascendencia» de Casals así como su colaboración con la «Prensa roja» –apunta que únicamente se publicaron entrevistas «atribuidas» al violonchelista– y se explica que, si hubiese tenido intención de aprovechar su prestigio internacional para defender a la República «la hubiera hecho pública en centenares de interviús durante sus ininterrumpidos viajes por Francia, Bélgica, Holanda, Inglaterra, Austria, Checoslovaquia, Hungría, Rumanía, Yugoslavia, Grecia, Bulgaria, Turquía, Egipto, Argentina, Uruguay y Brasil (...)»³³. Finalmente, niega que su salida de España en octubre del 38 fuese una huida. Se debió, según el redactor, a la necesidad de ofrecer sus conciertos, y si no volvió fue «porque altas personalidades así lo recomendaron»³⁴. Finalmente, expone los testimonios favorables a Casals de algunas personalidades, y resalta las generosas ayudas económicas realizadas por el intérprete a su familia y con finalidades artísticas. En cuanto al *Índice* adjunto, incluye más de veinte entradas con nombres y cargos de personas –muchas de ellas pertenecientes a diversas órdenes religiosas– que expusieron, declararon, constataron y certificaron opiniones, sentimientos y convicciones del violonchelista contrarios a la República y favorables a los sublevados, así como sus cualidades morales y generosidad³⁵.

El informe de Otaño está redactado de manera más personal –está dirigido al solicitante, el Ministro de la Gobernación–, con un lenguaje claro, directo e incluso apremiante y resolutivo:

La situación en que se encuentra el eminente artista don Pablo Casals, actualmente en el Pirineo Francés, pendiente de su depuración política, para poder regresar a España, me mueve a exponer a S.E. su caso y los motivos, a mi parecer urgentes, para que de una vez se solucione en la forma más conveniente³⁶.

³³ *Ibid.*, p. 2.

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Índice de documentos...*

³⁶ OTAÑO, *Copia del Informe...*, p. 1.

Otaño justificó la actitud del intérprete rechazando sus vínculos con la República e imaginando simpatías por la causa de los sublevados. Para ello, en primer lugar, aludió a la «amplia documentación» –la que se incluye en el expediente– «numerada, y con un índice de su contenido», que explicaba la situación que vivió en «zona roja» así como su actitud «respecto a nuestro Glorioso Movimiento». Para el folclorista, los testimonios presentados atestiguaban que Casals «era afecto a nuestra Causa», así como que, dada la fama mundial del intérprete, los «rojos» quisieron:

[...] explotar su nombre, como propaganda, obligándole a actuar en algún concierto, acosándole con declaraciones, que el Sr. Casals las hacía a la fuerza con palabras equívocas, para salir del paso, y propalándolas en la prensa roja, amañadas a su antojo. Con esto consiguieron que se formara una atmósfera en torno a la figura del Sr. Casals del todo contraria a sus verdaderos sentimientos³⁷.

El jesuita justificó la ausencia de manifestaciones expresas de afecto a la causa de las fuerzas reunidas en torno a Franco por parte del intérprete por el miedo a las represalias contra sus familiares. El amor por su familia fue también lo que, según el autor del informe, le hizo desistir de pasar a la zona nacional. Dibujó la personalidad de Casals como la de un artista que vive solo para su arte, alejado de «toda política, que ni la sentía, ni la comprendía». Los términos en los que aludía a su figura son los que acompañan la figura del genio romántico: «Vivía solo para el arte en un plan elevadísimo, correspondiente a la excelsa dignidad, que como concertista, único e incomparable, se había conquistado». Fue su «sensibilidad, que es enorme» la que, situada ante «el horrible conflicto en que se encontró en medio de una revolución desenfrenada», «le impidió pensar en otra cosa [que] en su salvación y de los suyos». De esta forma, Otaño pretendía justificar un apoyo a la República que Casals había explicitado mediante donativos, conciertos y manifestaciones a lo largo de la guerra³⁸. A pesar de la difusión que habían tenido sus declaraciones de prensa –Josep M. Figueres menciona una docena de entrevistas–, el jesuita defendió que todos los actos del músico nacieron de una doble actitud: la autoprotección y el interés de la sublevación: «[...] evitando todo lo que en público le pudiera comprometer gravemente ante los rojos,

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ FIGUERES, Josep M. «Pau Casals: música i compromís en la guerra civil espanyola en el periodisme del moment (1936-1939)», *EBRE*, 38. *Revista Internacional de la Guerra Civil*, 7 (2017), p. 140. Finalizada la redacción de este texto se ha publicado, del mismo autor: *Pau Casals. Música i compromís*. Barcelona, Grup Enciclopèdia, 2021. Con abundante documentación, se detienen en la persecución del músico catalán por parte del franquismo.

hacía cuanto le era posible para ayudar a los buenos: Que deseaba ardientemente el triunfo de la Causa Nacional y la seguía con interés y entusiasmo»³⁹.

El siguiente argumento de Otaño descansa en el «profundo conocimiento que tengo del hombre y del artista», que le conduce a emitir un juicio favorable «a su justificación y a su regreso a la Patria». Aducía el sacerdote que nunca le vio mezclado en política, «y menos izquierdista»; que expresó siempre gran afecto por la familia Real y, en sus viajes, «hacía gala de ser español adornando su instrumento favorito con la bandera roja y gualda». Dedicó dos páginas a una de las probables acusaciones que se emitieron hacia el catalán: el ser separatista, a la que Otaño replicaba que jamás le escuchó expresarse en esos términos durante sus conversaciones «íntimas». Para el jesuita tales sentimientos resultan del todo incompatibles con su nivel artístico: «Hombre universal, con amistades y admiraciones en todas partes, dentro y fuera de España, su psicología no podía cristalizarse en tan deleznable y partidista posición»⁴⁰. Amaba a su «región» y le agradaba el «movimiento cultural y artístico» que en ella se había hecho pujante, pero «tampoco participaba en manifestaciones de tendencia marcadamente catalanista».

A partir de este momento, Otaño convertía las acusaciones de impulsar políticas sociales en atributos positivos del intérprete a quien, señala, «le dominó una idea obsesionante, propia de su alma de artista», que fue «mejorar a las clases obreras, tan alejadas de toda buena senda, suavizando sus costumbres por medio de la música». A tal fin, creó orquestas que daban conciertos populares financiados por él mismo, pero nunca con «carácter societario» sino como «sacerdocio», ya que todo su afán fue «"amansar las fieras con la música" y promover la cultura artística». En este párrafo Otaño llegó a clamar a Dios para exaltar las cantidades invertidas por Casals para contribuir a tan excelente causa. Además, apuntaba, «Siempre le encontré dispuesto a secundar cualquier intento a favor del arte, de utilidad general para España», afirmación que sin duda debía contribuir a disipar las sospechas de socialista y catalanista. De hecho, aseguraba el sacerdote que siempre acudió «con presteza y desinteresadamente» a Madrid para participar en Palacio y oficialmente, a cuantas «fiestas de arte» se le invitó.

Otro apartado que desarrolló Otaño es el de los sentimientos religiosos del violonchelista: no solo respetaba «nuestra religión» sino que trataba con especial

³⁹ OTAÑO, *Copia del Informe...*, p. 1.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 2.

consideración a los religiosos y, entre ellos, a los jesuitas, actitud que sacerdotes de Barcelona habían confirmado supuestamente al redactor del texto.

Esta primera parte del informe finaliza reiterando la contradicción entre el «alma» de Casals como artista con «una ideología sectarea o extremista»: «Eso repugna a su temperamento, a su alma prócer y a sus exquisitos gustos artísticos». Además, sus recursos económicos y su prestigio no le obligaban a alabar a nadie, y aún menos «a la caterva revolucionaria». La separación entre esta última y el intérprete no puede ser mayor debido a la cualidad de este último: «Casals es único en el mundo. Es el ídolo de todos los públicos, como Paganini y Liszt lo fueron. Se mueve, por lo tanto, en una esfera superior. En todo caso, puesto en la realidad rastrera de las pasadas perturbaciones, le concibo desconcertado y despistado»⁴¹.

En este punto es conveniente recordar algunas de las ideas con las que se aludía constantemente a la figura de Falla, muy próximas a este discurso: la segregación de los músicos de la naturaleza humana para convertirlos en espíritus abstraídos de la realidad y dedicados a su arte «puro»; la valoración del genio como sinónimo de perfección, incompatible con la materialización de la maldad —en este caso las «hordas rojas»—; el desconcierto y el sufrimiento como única reacción posible ante el conflicto. Tales conceptos, propios de una idea romántica del arte y del artista, se utilizaron en este caso para intentar explicar y justificar la actitud de Casals y contrarrestar las acusaciones en su contra.

La defensa esgrimida por Otaño, no obstante, debía resultar insuficiente o inútil si tenemos en cuenta que, ya en septiembre de 1936, la Orquesta Pau Casals, con su director al frente, había tocado «en honor de los caídos por la libertad y para ayudar a los que luchan»⁴². Como señala Jorge de Persia, el violonchelista se había comprometido de manera intensa, con «una actitud militante en apoyo a la República y un exilio solidario hasta el final de su vida, incluso por años dejando la música al margen»⁴³.

En la segunda parte del informe, el redactor cambia el tipo de argumento para explicar las ventajas que traería consigo para el Régimen la vuelta a España de Casals. Son justificaciones que hemos encontrado también en relación a Falla y, en

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² PERSIA, «Del Modernismo a la modernidad...», p. 91.

⁴³ *Ibid.*, p. 93.

general, a cuantos artistas e intelectuales se hallaban fuera del país. El padre Otaño lo expresa con total claridad aunque, según mostraron los acontecimientos, poca fortuna:

Interesa muchísimo a España recobrarle y tenerle en casa con toda consideración y honra.

El Sr. Casals, que es de elevados y nobilísimos sentimientos, viéndose acogido en estas circunstancias para él muy penosas, se consideraría ligadísimo al Gobierno y se ofrecería incondicionalmente a su servicio⁴⁴.

Otaño, que obviamente erró en sus suposiciones respecto a la actitud del intérprete, aconsejó su retorno no solo por su significado hacia el interior del país sino, muy particularmente, por su repercusión internacional, dado que «es el primer concertista del mundo indiscutiblemente», y se le reclama desde todas partes:

Ahora, más que nunca, sería nuestro mejor mensajero y la actual posición suya, de franca adhesión a la Causa Nacional, que él tendría empeño en resaltarla, sería de gran efecto en el extranjero y, sobre todo, en América, donde necesitamos fomentar un ambiente favorable, en contra de la propaganda roja y de los rojos allí refugiados⁴⁵.

El autor del escrito reiteró la impresión que causaría «verle afecto al Gobierno del Caudillo». Consideró que su regreso obtendría un impacto mayor «que cualquier declaración expresa, que corre peligro de creerse forzada» y que desaconseja. No obstante, aprovechando que el intérprete era centro de interés de los medios de propaganda, apuntaba que «solo con unas palabras tuyas, que signifiquen adhesión y reconocimiento, quedarían desvirtuadas las propagandas rojas y muy autorizadas las Nacionales»⁴⁶. En los siguientes párrafos Otaño insistía en los conceptos y razones expresadas, resume su alegato en el mismo tono claro y decidido que hemos observado, lejos de súplicas o ruegos. Por el contrario, el discurso es propio de quien ostenta una jerarquía, está acostumbrado a decidir o, al menos, a influir en decisiones de su competencia:

No existiendo, pues, culpa alguna grave, ni actitud positiva que merezca sancionarse con mano fuerte, y habiendo a su favor testimonios de peso y muy significativos, la personalidad relevante del Sr. Casals y sus extraordinarios méritos, por ser el artista más representativo de España y el más conocido universalmente, merecen tenerse muy en cuenta para liquidar

⁴⁴ OTAÑO, *Copia del Informe...*, p. 2.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 2-3.

de una vez su pleito, dejándole abierto el camino de la Patria sin que sea molestado⁴⁷.

La importancia de Casals para la propaganda franquista en el exterior había quedado de manifiesto cuando, según señala Figueres, la radio había dado la noticia de su huida de la República, desmentida por el protagonista⁴⁸.

El último párrafo del informe incorpora dos elementos nuevos al discurso: el de la enfermedad de Casals, argumento que tan asociado estuvo a los alegatos de Falla para alejarse física y organizativamente de los órganos de poder, y una petición que parece dar por fracasada la defensa esgrimida hasta aquí, la posibilidad de poder residir en Portugal:

El Sr. Casals, temeroso de que aquí pueda seguirse un proceso, que para él sería deprimente, y encontrándose ahora en Francia muy delicado de salud y con necesidad de un reposo que allí no encuentra, ha solicitado poder vivir siquiera en Portugal mientras no se resuelva su venida. El Sr. Embajador nuestro en Lisboa ha escrito a S.E. en este sentido con la mayor recomendación⁴⁹.

Tras casi tres páginas, el último párrafo parece excluir la posibilidad de retorno a España de Casals y se releva como la verdadera finalidad del informe del jesuita –el posible permiso para residir en Portugal– en unos momentos en los que el sacerdote lideraba los intercambios musicales entre ambos países, viajaba con frecuencia a Lisboa y mantenía numerosos e importantes contactos portugueses⁵⁰.

En todo caso, el texto de Otaño deja de manifiesto, por una parte, una doble actitud: la del redactor que, como músico, aboga a favor del que está siendo objeto del proceso de depuración y, por otra, la del político que es consciente de su influencia en las más altas esferas nacionales –el informe había sido solicitado por el propio Ministro de la Gobernación– y trabaja en su beneficio.

El compositor vasco también informó sobre la situación del violonchelista catalán a Manuel de Falla en agosto de 1939. Tras relatarle los casos de Pérez Casas, Iturbi y Lamote de Grignon, señaló: «El caso de Casals es más agudo, porque hizo declaraciones contrarias a nuestro movimiento. Sin embargo, me han asegurado en

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ FIGUERES, «Pau Casals: música i compromís en la guerra civil espanyola en el periodisme del moment (1936-1939)», p. 157.

⁴⁹ OTAÑO, *Copia del Informe...*, p. 3.

⁵⁰ CONTRERAS ZUBILLAGA y DENIZ SILVA, «“Obligados a vivir pared con pared”...», pp. 25-58.

Barcelona que su hermano trabaja por justificarle»⁵¹. De cualquier manera, la negativa a un hipotético regreso por parte del intérprete y la posterior campaña en su contra en los medios oficiales mostraron la ineficacia de su informe.

Federico Sopena redactó en 1977 un pequeño libro en memoria del músico catalán, a quien sitúa durante la guerra en el Pirineo francés, negándose a tocar, y definía así su postura: «No hay la menor hipérbole al escoger la palabra heroísmo»⁵². El crítico, quizá la personalidad que más esfuerzo, energía y papel gastó en narrar y justificar lo que en materia musical ocurrió en España entre 1938 y los años sesenta, aludió con cierta frecuencia al papel de Otaño como mediador entre músicos sospechosos ideológica y políticamente, y el poder. En el caso de Pérez Casas, señaló que el jesuita «ayudado por Antonio Tovar –son cosas que no deben ser olvidadas– removió, audaz y noblemente todos los obstáculos»⁵³, y es relevante tal afirmación teniendo en cuenta que Sopena, siempre dispuesto a realizar panegíricos de Turina, Rodrigo o Falla, encomia, sin embargo, bien poco a Otaño, aun habiendo coincidido en importantes cargos de política musical hasta la muerte de este último. No obstante, como veremos, las formas, los argumentos y la intensidad con la que el jesuita salió en defensa del director murciano difieren radicalmente de los empleados en el caso de Pablo Casals.

Una vez publicadas las sentencias que separaban a Pérez Casas y Conrado del Campo de la docencia con pérdida de sus derechos y les inhabilitaba para cargos directivos, Otaño redactó un informe, esta vez en su calidad de director del Conservatorio madrileño, para interesarse por estos «dos eminentes profesores, cuya capacidad y méritos son dignos de la mayor estima», en espera de que los atenuantes que se proponía esgrimir fuesen considerados⁵⁴. No obstante, los términos que utilizó para describir a sus compañeros son sorprendentes. Sobre Pérez Casas, aludió a «su constitución en extremo enfermiza, que ha creado en él un estado morbosos de preocupación, de cobardía, de ansiedad y angustia, por donde se amilana y asusta hasta de su propia sombra». De esta forma justificaba su actividad como director en zona

⁵¹ [Carta de Nemesio Otaño a Manuel de Falla]. (20-08-1939). AMNO: Sig. 4 / 10 12 / 1939.

⁵² SOPEÑA, Federico. *Pablo Casals. Homenaje en el centenario de su nacimiento*. Madrid, Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, p. 56.

⁵³ SOPEÑA, *Memorias de Músicos...*, p. 61.

⁵⁴ [Carta anónima (Nemesio Otaño)]. S.f. Biblioteca de la Fundación Botín. Fondo Nemesio Otaño. Sig. 04502 / 1 / 2 / 3, p. 2. Sin que conste destinatario alguno, la carta comienza «Excmo. Señor», por lo que es posible que se dirija al Ministro de la Gobernación o de Educación Nacional. La misiva tampoco está firmada, pero el segundo párrafo comienza así: «Como director del Conservatorio...», y el jesuita fue situado al frente del centro madrileño en 1940.

republicana donde, no obstante, no «cometió ningún acto positivo de adhesión formal al régimen nefasto». En algunas frases, el lenguaje de Otaño para definir la personalidad del músico murciano llega a ser hiriente y sexista, pero en otras se refiere a él como «hombre ejemplar, religiosa, moral y políticamente. De ideas rectas y cristianas, de conducta impecable, retirado del bullicio y [...] solo a su profesión»⁵⁵. Así, los defectos de carácter justifican, en el discurso de Otaño, otros delitos que hubiesen resultado más graves, como haber colaborado con el régimen legalmente constituido. Además, asegura haber estado con el acusado el 18 de julio, y que en esta situación toda su preocupación se centró en su familia y salud. Mucho más breves y menos comprometidas fueron las impresiones que transmitió sobre Conrado del Campo al que, asegura, no haber conocido fuera del «terreno puramente artístico»⁵⁶. En este caso, señala dos referencias sobre su personalidad: «Fluctuante en ideas, en lo religioso, moral y político», y de «buen fondo natural y con cierto sentimentalismo acogedor que no le impedía tener amistades entrañables con personas muy de derechas, sacerdotes y religiosos». Sin embargo, también le atribuye

[...] insuficiencia de carácter, y acaso, por un desmedido afán de medro personal y por sacar provecho de su indudable prestigio artístico, muy fácil a las concomitancias con los elementos de izquierda que entonces llevaban las riendas de todos los asuntos artísticos oficial y extraoficialmente⁵⁷.

El argumento a favor del compositor se deduce de un defecto: la «imposibilidad» de tener y sentir «convicciones doctrinales y políticas». Por el contrario, «inflúan en él el halago, el amor propio y las posturas acomodaticias». Como en el caso de Pérez Casas, el director del conservatorio esgrime la «falta de carácter» y el «deseo de mantener su crédito artístico» para justificar «condescendencias lamentables en circunstancias en que se requiere un esfuerzo personal». Finaliza esta parte del informe con una frase sentenciosa: «Buena prueba de su conducta fluctuante es que al mismo tiempo que secundaba a las izquierdas, mantenía la mayor cordialidad con discípulos y amigos suyos sacerdotes, amparándolos y protegiéndolos»⁵⁸. El contraste entre las posiciones de Otaño –la defensa cerrada y exaltación de la figura humana y musical de Casals, claramente republicano, por una parte, y el menosprecio de las personalidades

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 1.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

de Pérez Casas y Conrado del Campo, a cuyos méritos artísticos apenas alude, por otra— debe entenderse a la luz del prestigio internacional del violonchelista y el rédito que, por consiguiente, el régimen hubiese conseguido con su vuelta.

La literatura y el argumentario del folclorista vasco estaban en coherencia con la propia política del gobierno de Franco respecto al tratamiento que la prensa y la radio debían conceder a las personalidades con prestigio en el extranjero. En agosto de 1937 el Delegado del Estado para Prensa y Propaganda, Manuel Arias, había enviado una circular a los directores de periódicos y emisoras de radio, jefes de censura y subdelegados de Prensa y Propaganda, en la que se daban consignas sobre el «trato a personas conocidas» vinculadas a «campos liberales»⁵⁹. Se prohibía hacer de ellos objeto de sátiras o burlas porque:

[...] por tratarse de nombres conocidos internacionalmente (y es de advertir que, para los efectos patrióticos, cuando un nombre español se hace conocido en el extranjero, debemos tener todos muy buen cuidado de afirmar siempre que es un renombre bien ganado y merecido en vez de dedicarnos, como por desgracia sucede a desprestigiarlos dentro de casa), la labor de propaganda que ellos hagan a favor nuestro es mucho más eficaz que toda la que puedan hacer los articulistas que los zahieren⁶⁰.

Como consecuencia, prohibía «los ataques personales» en la prensa, particularmente los dirigidos contra intelectuales como Marañón, Pío Baroja, Pérez de Ayala, Ortega y Gasset y Menéndez Pidal. Se debía insistir en el mensaje de que todos los «antiguos intelectuales formados en el ambiente liberal» y que «parecieron estar, e incluso estuvieron, con la República» han huido de la zona «roja» o están refugiados en embajadas extranjeras o no se les permite salir del territorio bajo el gobierno de Valencia. Se debía argumentar que era necesario dejarles en libertad para que pudiesen expresar su pensamiento. Finaliza señalando:

Es de advertir que, en el extranjero, la opinión de todos los españoles que llevan un nombre conocido pesa mucho sobre los gobernantes, y que la intransigencia que a veces se ha manifestado en la España Nacional, en contra de algunas de estas personas desconcierta y nos perjudica⁶¹.

Nemesio Otaño no fue la única persona influyente a quien memorias o investigaciones han señalado como mediadores. Sopena alude también a José Eugenio

⁵⁹ *Guerra Civil y Radio Nacional. Salamanca 1936-1938*, pp. 52-54.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 54.

⁶¹ *Ibidem*.

de Baviera, siempre relacionado con el mundo de la música y del arte. Le describe como «tolerante desde el principio con los músicos “republicanos” de aquí y con impaciencia de que volvieran los exiliados –a mí me dio, creyéndome influyente con Serrano Súñer, unas largas tabarras sobre la vuelta de Oscar Esplá–»⁶².

5.3. Ajustes: los «casos» de Andrés Segovia y José Iturbi

El Archivo General de la Administración custodia una serie de documentos, fechados en enero de 1938, que tratan de las supuestas declaraciones de Andrés Segovia publicadas por el «libelo socialista» *Le Travail*, de Ginebra, las manifestaciones en sentido contrario que les siguieron, y las disposiciones emanadas desde el Departamento de Prensa y Propaganda encaminadas a explotar su prestigio⁶³. El primero de los escritos es una misiva de Segovia, que había fijado su residencia en Montevideo en 1937, en el que se muestra afin al Movimiento, nombre con el que el franquismo denominó su mecanismo institucional, y protesta contra el texto del periódico suizo que reprodujo su presunta incomodidad respecto al gobierno de los sublevados⁶⁴. Una carpeta titulada «Comentarios» contiene dos documentos más: un artículo que reivindica al guitarrista para la nueva España, sin duda destinado a su reproducción por la prensa, literal o aproximadamente, y un segundo, con fecha de 21 de enero de 1938, sin firma y con sello de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, que incluye las ideas supuestamente expresadas por Segovia en torno al conflicto. En la introducción de este último, un redactor anónimo explica que toda «inteligencia clara» está del lado del gobierno franquista y justifica la ausencia de determinados artistas al acto de fundación del Instituto de España por el exilio impuesto por los «rojos»:

No puede haber inteligencia clara, si no se ensombreció con rencores, codicias u otras pasiones bajas, que se halle bien asentada en el burdel, patio de Monipodio y cueva de Ali-Baba que es hoy el estado bolchevique en cualquier nación que se ofrezca. En el recuento de hombres eminentes en distintas actividades del arte y de la ciencia, que se hizo al fundarse el Instituto español, se vio bien claro, de qué lado estaba la casi totalidad de los antiguos académicos españoles; y si faltaba, a nuestro lado, algún nombre apreciable, no estaba tampoco del lado rojo, sino en lejanos

⁶² SOPEÑA, *Memorias de Músicos...*, p. 134.

⁶³ [Carta de Andrés Segovia]. AGA: Sig. (03) 049.001 Caja 21 / 01460.

⁶⁴ *Ibidem*.

lugares, huido y atemorizado ante los excesos de que había sido testigo, y hasta cómplice, al llamarse, un día, amigo de los verdugos⁶⁵.

A continuación, atribuye frases –entrecomilladas– en las que Andrés Segovia manifiesta fervientemente su adhesión al Movimiento: «Me honro en contarme entre los artistas españoles, amantes de su Patria, que han jurado su adhesión, desde los primeros días de la lucha, a la noble cruzada nacional». Los siguientes párrafos, igualmente entre comillas, extienden los sentimientos del guitarrista:

Por fidelidad a las gloriosas tradiciones de nuestra civilización que tan hondamente influyó siempre en los destinos humanos; por no fingido amor al pueblo, cuya frágil credulidad han explotado inicualemente políticos sin conciencia, al sueldo de Rusia; por firme esperanza en el porvenir de nuestra España devuelta, merced al triunfo, al irresistible poder de sus valores multiseculares, tenemos todos que ayudar a la victoria nacionalista de hoy... Ese triunfo enriquecerá el tesoro espiritual de nuestra época y hasta las naciones más remotas u hostiles, se lo agradecerán mañana...

Seamos dignos de la noble misión que la Patria nos encomienda y, cada cual en su ámbito, la desempeñe sin miedo y sin tacha⁶⁶.

La segunda parte del texto está dedicada a recoger la explicación de Segovia en torno al suceso generado por las críticas sobre su posición política vertidas en *Le Travail*⁶⁷. El redactor anónimo presenta tales declaraciones como «verdades que, si están en el ánimo de todos, son gustosas de leer y necesarias de difundir». La narración de lo acontecido, publicada con la firma del intérprete en otros periódicos suizos⁶⁸, es la siguiente:

Un periódico local, *Le Travail*, endurecido en la mentira, afirmaba el miércoles por la mañana que mis sentimientos políticos eran favorables al comunismo en 1936. Esto es absolutamente falso. No lo han sido nunca, y nunca, ni en ninguna parte, he hecho la menor declaración que permita ninguna duda sobre el particular.

Cuando la palabra República significaba, en España, mejora espiritual y material de la clase obrera, elevación moral e intelectual del pueblo y confraternidad cívica de toda la Nación, yo era republicano. Yo no

⁶⁵ «Los artistas al lado de la España Nacional». Carpeta *Comentarios. Enero. 1938-43-52*. (21 de enero de 1938). AGA: Sig. (03) 49.1 Caja 21 / 1460.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Para este incidente así como para otros relacionados con las simpatías de Andrés Segovia por los sublevados durante la guerra civil, véase GIMENO, Julio. «Un viaje sin destino: Andrés Segovia hacia el *Concierto de Aranjuez*». *Jornadas de Estudio Joaquín Rodrigo*. Javier Suárez Pajares (ed.). Colección Nombres propios de la Guitarra. Córdoba, IMAE Gran Teatro, 2010, pp. 119-186.

⁶⁸ SEGOVIA, Andrés. «Le guitariste Segovia et les accusations du *Travail*». *Journal de Genève*, 7 Janvier, 1938, p. 4.

adjuro de este sentimiento, pero debo constatar que el sentido de esta palabra ha sido completamente falsificado en España y que se ocultan las más criminales pasiones bajo ella. Es inútil que diga que amo siempre al pueblo, detestando al «Frente Popular».

Mis viajes artísticos por la U.R.S.S. no hacen fallar esta verdad. Numerosos compositores, directores de orquestas y virtuosos españoles, italianos, franceses, alemanes, etc., me han precedido o seguido. Muy pocos, que yo sepa, tenían afinidades políticas con los soviets, y no han tenido que hacer previamente ninguna declaración de fe comunista. El Gobierno soviético sabía, en lo que a mí se refiere, que yo me hubiera negado a firmar ningún contrato para Rusia, si se me hubiera sometido a tal exigencia. Pero no se imaginaba que más tarde, el amor a la verdad en la mayor parte de este grupo de artistas, les llevaría a manifestaciones concordantes de desaprobación y de crítica en lo que se refiere a las atrocidades del régimen, y que cada uno volvería a su país natal teniendo en su alma un libro latente, mucho más voluminoso y eficaz, en el paraíso soviético, que el que Gide ha ofrecido a la reflexión del mundo.

Quiero terminar repitiendo que la cordial adhesión que he dado inmediatamente al General Franco, no traiciona, ni contradice la perennidad de mis sentimientos políticos, sino al contrario, la apoya y la reafirma. Por fidelidad a nuestras tradiciones de nuestra civilización hispánica, por verdadero amor del pueblo, cuya frágil credulidad ha sido explotada cínicamente por los políticos sin conciencia a sueldo de los Soviets, por la firme esperanza en el porvenir de mi Patria, debemos ayudar a la victoria nacionalista. Su triunfo enriquecerá el tesoro espiritual de nuestra época e incluso los países más alejados u hostiles a España, le estarán reconocidos el día de mañana⁶⁹.

El caso permite apreciar los esfuerzos de las autoridades para apropiarse del prestigio de cuantos músicos pudiesen colaborar en su legitimación, y suponer la intensidad de las presiones, tensiones y situaciones complejas que se derivaron para los más reputados intérpretes sumergidos en un proceso que trataba de neutralizar los efectos negativos de las adhesiones a la República. La permanencia de Andrés Segovia fuera de España hasta principios de los cincuenta parece contradecir esta vehemente expresión de lealtad a la causa nacional.

El de José Iturbi fue un caso parecido. Intérprete extraordinariamente conocido y apreciado internacionalmente, el pianista y director de orquesta ya había cosechado múltiples éxitos en Estados Unidos, su país de adopción. Su renombre en el extranjero no podía sino suscitar interés y curiosidad por su posición ante la situación en España tras el golpe de estado. En noviembre de 1938, el Embajador de la España nacional en Washington enviaba un informe al que adjuntó las declaraciones del

⁶⁹ «Los artistas al lado de la España Nacional». Carpeta *Comentarios. Enero. 1938-43-52*. (21 de enero de 1938). AGA: Sig. (03) 49.1 Caja 21 / 1460.

pianista al periódico *News* traducidas al español. Iturbi explicaba así la percepción que tenía de su propia situación:

Los del lado de Franco dicen que soy «Loyalista», afirma el músico, y los Loyalistas dicen que estoy con Franco. La verdad es que no estoy con ninguno de los dos lados. Ambos son mis hermanos y debido a que he rehusado declarar mi adhesión a ninguno de los dos bandos, recibo ataques de ambos⁷⁰.

Imagen 17. AGA: Sig. 5 (1.15). Legajo 19926, núm. 234. [*Carta de José Iturbi*]. (13-5-1939). Está copiada por el Subsecretario del Servicio Nacional de Política y tratados del Ministerio de Asuntos Exteriores.

La neutralidad de Iturbi no estaba contrastada, sino al contrario, según el informe del Embajador, que aportaba una misiva del pianista, datada el 13 de noviembre de 1938, en la que reiteraba su ofrecimiento verbal para dar conciertos benéficos en la España franquista a la vuelta de su gira por América del Sur, «con el ruego de que lo transmita al Gobierno Nacional». Tal proposición coincidió con la solicitud por parte del pianista de un pasaporte español para realizar su *tournée*. En su correspondencia con el Embajador, Iturbi mostraba una actitud clara respecto al conflicto:

Como Ud. Sabe, desde los primeros momentos del Movimiento Nacional me adherí incondicionalmente a la Causa formando parte de la primera Junta de Defensa Nacional creada en los Estados Unidos representando al Gobierno del Generalísimo Franco. Después he seguido colaborando en todo lo posible por la Causa no obstante las grandes dificultades e inconvenientes que se han originado debido a la actitud de la opinión pública de este país⁷¹.

El Embajador, por su parte, certificaba tal actitud afirmando:

[...] en los primeros momentos del Glorioso Movimiento Nacional dicho compatriota se adhirió incondicionalmente a la Causa y formó parte de la primera Junta de Defensa Nacional creada en los Estados Unidos; si bien es verdad que, acaso por las «grandes dificultades e inconvenientes» a que se refiere en el último párrafo de su carta, se permitió hacer en Niagara Falls, el pasado mes de noviembre, declaraciones que aparecieron en la prensa (entre otros periódicos en *La Voz de Nueva York* del 21 de noviembre de 1938) en el sentido de que él representa «el tipo ideal de lo que debieran ser los

⁷⁰ «ITURBI, pianista». AGA: Sig. 5 (1.15). Legajo 19926, núm. 234. Contiene el Informe del Embajador en Washington y la traducción de las declaraciones del pianista al periódico *News* del día 19 de noviembre de 1938. «La carta, del Ministerio de Asuntos Exteriores, sale al Ministerio de Educación Nacional el 5 de julio de 1939».

⁷¹ [*Carta de José Iturbi*]. (13-5-1939). AGA: Sig. 5 (1.15). Legajo 19926, núm. 234. Está copiada por el Subsecretario del Servicio Nacional de Política y tratados del Ministerio de Asuntos Exteriores.

buenos españoles» entendiendo por tales los que no estaban con «ninguno de los dos bandos».

Esta neutralidad no parece haber tranquilizado al gobierno español, que encargó al Embajador que «amplíe su información sobre el Señor Iturbi».

El posible doble discurso de Iturbi, uno en Estados Unidos, de supuesta neutralidad, y otro hacia la España nacional, que debía ofrecerle el pasaporte para viajar, muestra otra de las estrategias desarrolladas por compositores e intérpretes que residían en el extranjero. Una vez más, el omnipresente Otaño nos ofrece su propia versión sobre el asunto en una misiva remitida a Manuel de Falla con la guerra ya finalizada:

Se ha hablado, no sé con qué fundamento, de que Iturbi vendría a dirigir la temporada de conciertos. Esto sería temporalmente, creo yo, porque no dejará él su gran situación de Norteamérica. Parece, según me han dicho en el Ministerio de Estado, que hizo unas declaraciones de neutralidad en la guerra, aunque aquí no gustó, pero indicaban que se le dejaría entrar imponiéndole alguna multa. Iturbi tiene gran prestigio como director⁷².

De nuevo, la necesidad de legitimar el gobierno franquista en el extranjero mediante el apoyo de músicos con proyección internacional es el argumento prioritario. El historiador Jesús Ferrer Cayón ha analizado el importante papel que Iturbi jugó en las relaciones diplomáticas con Estados Unidos en torno a 1950, así como su compromiso con el régimen desde, al menos, 1948⁷³. En todo caso, es interesante señalar el contraste entre las noticias de prensa, los discursos oficiales, y los documentos de archivo que muestran o bien realidades distintas o los empeños en construir tales realidades. Lo único que permanece inalterable es el manifiesto interés del régimen por contar con el apoyo de las personalidades más conocidas y prestigiosas en el extranjero.

5.4. Músicos y espacios de relación:

Láin Entralgo relató sus recuerdos burgaleses de principios de 1939 de la siguiente manera:

Mas no todo era allí trabajo, viaje, esperanza, irritación o desesperanza. De vez en cuando, alegres y honestísimas diversiones [...] Tal o cual excursión a Fuentes Blancas, con nuestras amigas de la Sección Femenina, para cantar

⁷² [Carta de Nemesio Otaño a Manuel de Falla]. (20 de agosto de 1939). AMNO: Sig. 4 / 10 / 12ª.

⁷³ Para el papel de Iturbi en la diplomacia española en torno a 1950, véase FERRER CAYÓN, Jesús. «Del Hollywood Bowl a los Festivales de España: José Iturbi o Bienvenido, Mister Marshall». <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/libro/578665.pdf>>.

a coro *Eres alta y delgada, Ya se van los pastores* o *La Rianxeira* [...] un concierto privado de Regino Sainz de la Maza, impensadamente presidido por el almanaque anunciador de los Vinos Pemartín [...] ⁷⁴.

Son frases que, además de permitirnos observar la omnipresencia de Regino Sáinz de la Maza en los ambientes falangistas, nos remiten a los vínculos de amistad y a la experiencia musical compartida en momentos de ocio. Este tipo de socialización en el entorno de FET fue utilizado en el ámbito de la propaganda, que dejó muestras de las relaciones personales que se establecieron en el entorno del Partido, siempre presididas por la camaradería. Por ejemplo, cuando la prensa falangista de Granada introdujo al bandurrista Sáinz Ferrer en todos los espacios sociales de la ciudad, se detuvo en detallar los pormenores de la «fiesta íntima» que le ofrecieron los dos periódicos que allí se publicaban, un evento de eminente carácter falangista que contó con música, intérpretes y bailarinas asociados a unas prácticas musicales de fuerte carácter identitario local⁷⁵. De esta forma Falange, en pleno crecimiento y afianzamiento, transmitía una conciencia de grupo identificada con las tradiciones.

Ramón Arnabat y Montserrat Duch han explicado que la sociabilidad «fundamentalmente remite a las relaciones de experiencia, al contexto, a las lógicas relaciones entre las personas». Esta visión, más cercana a los ámbitos individuales que la empleada en los capítulos anteriores, enriquece y complementa lo ya expuesto desde un punto de vista distinto: nos permite indagar sobre las formas en las que la música y la condición de músico intervinieron en las relaciones interpersonales —«espacios de sociabilidad»— que, como señalan los mismos autores, «son muy importantes desde el punto de vista del equilibrio» de quienes participaron en ellas⁷⁶.

Las fuentes epistolares del periodo ilustran la pluralidad de situaciones que se vivieron y confirman el carácter singular de las experiencias. Pero el uso de la correspondencia nos obliga a reflexionar sobre su naturaleza y hermenéutica, a interrogarnos sobre su eficacia como herramienta para la investigación del pasado. Para

⁷⁴ LAÍN ENTRALGO, Pedro. *Descargo de conciencia (1930-1960)*, Madrid, Alianza tres, 1989, pp. 251-252.

⁷⁵ PÉREZ ZALDUONDO, «La música en la prensa de la España nacional durante la guerra civil española», pp. 48-49.

⁷⁶ ARNABAT, Ramón y DUCH, Montserrat. «Sociabilidades contemporáneas». *Historia de la sociabilidad contemporánea. Del asociacionismo a las redes sociales*. Ramón Arnabat y Montserrat Duch (coords.). Valencia, PUV. Universitat de València, 2014, p. 15. Véase el estudio de la musicología y su institucionalización en España mediante el análisis de redes sociales realizado por: CÁCERES-PÍÑUEL, María. *El hombre del rincón. José Subirá y la historia cultural e intelectual de la musicología en España*. Kassel, Reichenberger, 2018, pp. 231-278.

ello hemos tomado como referente marcos teóricos provenientes de dos áreas de análisis. En el ámbito del primero, los estudios sobre sociabilidad, Marie-Claude Lecuyer incluye la «sociabilidad epistolar» como conversación, y apunta una doble tipología: la profesional y la privada⁷⁷. Además, distingue otras dos categorías. La primera, «correspondencia-red», estrecha «los vínculos entre los miembros de un grupo organizado en torno a una figura central y un objetivo común, estético, científico o ideológico»⁷⁸. La segunda es la «correspondencia-laboratorio», basada en «una amistad intelectual, que es a la vez condición y producto de un trabajo llevado a cabo en común y que marca las etapas de un itinerario intelectual». En mi opinión, la correspondencia que vamos a utilizar en los párrafos siguientes reúne características de ambas tipologías: en las cartas que escribió y recibió Nemesio Otaño durante la guerra, su figura emerge no solo como emisor y receptor sino como figura central, con poder e influencias. El contenido de las misivas intercambiadas con otros músicos pone de manifiesto la unión de estos personajes en torno a intereses intelectuales comunes, que son los verdaderos ejes alrededor de los cuales se intercambiaba la correspondencia para articular itinerarios propios e individuales que, una vez ganada la guerra, alcanzarían en algunos casos un carácter asociativo vinculado al poder político y las élites.

El segundo referente teórico procede de los estudios que emplean fuentes orales, una historia que, en palabras de Julián Casanova, «combina la comprensión de la memoria y las experiencias del sujeto de la historia con un análisis social más amplio»⁷⁹. Nos acerca a lo que los historiadores han denominado «historias de vida» y permite reconstruir una parte de las «subjetividades individuales»⁸⁰ de los músicos. En definitiva, nos vamos a centrar en los profesionales de la música como protagonistas, en su actividad y en sus narraciones sobre el conflicto. Desde un enfoque personal, pretendemos buscar las causas, las circunstancias y los procesos que les condujeron a la preeminencia que algunos de ellos alcanzaron durante el franquismo. Se trata de acercarnos a la experiencia de personas concretas, a la influencia que la guerra tuvo sobre ellas, y a su posterior evolución.

⁷⁷ LECUYER, «Las aportaciones de los historiadores e hispanistas franceses: Balance de una década»..., p. 13.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ CASANOVA, Julián. «La historia social de los vencidos». *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 30 (2008), p. 163, cit. en ÍÑIGUEZ CAMPOS, Miguel. «New approaches and new perspectives in the study of the Civil War». *Studia historica. Historia contemporánea*, 32 (2014), p. 326.

⁸⁰ ROMÁN RUIZ, Gloria y SANTANA GONZÁLEZ, Juan Antonio. «Introducción». *Tiempo de dictadura. Experiencias cotidianas durante la guerra, el franquismo y la democracia*. Gloria Román Ruiz y Juan Antonio Santana González (coord.). Granada, Editorial Universidad de Granada, 2019, p. 15.

Intercambios epistolares con Nemesio Otaño

Las fuentes epistolares muestran «la manera» en la que cada personalidad hizo frente a su situación: el lugar donde se encontraba cuando se perpetró el golpe, su ideología y creencias, el grado de su implicación activa con alguno de los bandos en conflicto, la situación familiar, los intereses laborales y económicos, la interpretación que los círculos cercanos y de poder –tanto republicanos como sublevados– hicieron de su actitud, etc. Hay que tener en cuenta, no obstante, la finalidad de las misivas: en unos casos se trata de simples comunicaciones, de carácter humano, relativas a la familia, amigos, compañeros o conocidos. En otros, particularmente en la correspondencia entre Otaño y Falla⁸¹, se trata de peticiones de ayuda dirigidas a personalidades sobre las que se les supone algún tipo de influencia.

El número de cartas depositadas en el Fondo Documental de Azpeitia, la variedad y relevancia de los interlocutores así como el carácter central de Otaño en el periodo convierten estas fuentes en un corpus apropiado para el ensayo de estas perspectivas. Dada su cuantía, solo se han empleado aquellas que por su contenido o el autor se han considerado relevantes para nuestros objetivos.

Obviamente, la personalidad del jesuita emerge como elemento central, como eje en torno al cual se articula la procedencia de las fuentes y, como consecuencia, su interpretación histórica. Es razonable, por lo tanto, apuntar la parcialidad de las narraciones pero, por otra parte, el carácter nuclear de Otaño en la música «de Estado» en este momento inicial de la España franquista es irrefutable, por lo que la perspectiva que ofrece este material, siendo solo una de las posibles, es necesaria para una futura y más completa interpretación de conjunto.

El cómputo más reducido de cartas es el datado en 1936 y, a medida que avanza la guerra, la actividad y capacidad de influencia del jesuita se manifiesta en el incremento de correspondencia. Sus interlocutores son compañeros de orden –Vicente Gar-Mar– y músicos, también religiosos –José Artero, Norberto Almandoz, Valentín Ruiz Aznar–; compositores –Jesús Guridi, Manuel de Falla, Martín Pompey, Conrado del Campo–; personalidades políticas –alcalde de San Sebastián, Manuel Arias, de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda–; y agentes relacionados con la

⁸¹ GARCÍA SÁNCHEZ, Albano. «Luces y sombras en la música española de posguerra a través de la correspondencia entre Nemesio Otaño (1880-1956) y Manuel Falla (1876-1946)». *QuaDriVium. Revista digital de musicología*, 6 (2015).

música, ya fuesen amigos cercanos –destaca la personalidad de César Figuerido– o profesionales de perfiles muy diversos –desde el compositor Vicente Ripollés al delegado del Liceo Logroñés, Pascual Minguillón; del intérprete Mónico García de la Parra al editorialista Boileau–. Un capítulo propio está definido por la correspondencia «oficial» que mantiene con las instituciones para solventar, en la mayoría de los casos, asuntos relacionados con su trabajo musicológico. De particular interés son los intercambios epistolares realizados con personalidades que van a tener –o van a continuar teniendo– relevancia para la investigación musicológica tras la guerra, en concreto Higinio Anglès –en Alemania desde el comienzo de la guerra–, Manuel García Matos y José Subirá⁸².

El contenido de las cartas presenta temas muy variados, aunque la mayoría contiene manifestaciones de adhesión a los principios ideológicos de la sublevación y apoyos a los objetivos del ejército franquista. Los temas más frecuentes son el intercambio de noticias sobre situaciones personales, y los asuntos musicales y musicológicos. De hecho, son estos últimos los que ocupan la parte más voluminosa de los textos consultados: el ejercicio de la profesión; la búsqueda de trabajo; las composiciones en curso; los posibles proyectos de viajes y giras. En el caso de los musicólogos, las comunicaciones cruzadas de información sobre investigaciones, localización de fuentes y cuestiones editoriales son las que protagonizan el discurso. Los textos constituyen un entramado, en ocasiones complicado pero finalmente posible de desentrañar, en el que se entrelazan los empeños en desarrollar la actividad profesional y, como consecuencia, la búsqueda de relaciones con los gestores del nuevo Estado, y, por otro lado, la descripción de experiencias relacionadas con la guerra. Ambas facetas, las profesionales y personales, se imbrican y confunden, pero ninguna pierde protagonismo en relación a la otra. Por ejemplo, en una larga misiva a Norberto Almandoz remitida desde Azcoitia, Otaño narra los planes para llevar el repertorio himnico y sus conferencias por la Península, y explica los problemas de organización y el estado de los trabajos. Es en los últimos párrafos cuando aborda la situación de la guerra y relata su propia vivencia:

[...] Por otro lado, todo este jaleo que ha habido aquí de tropas y preparativos para la ofensiva de Vizcaya, que ha sido algo imponente, me ha quitado las ganas de trabajar. Por aquí pasa todo y toda la gente está

⁸² Sobre José Subirá y la institucionalización de la musicología en España tras la guerra civil, véase: CÁCERES-PIÑUEL, *El hombre del rincón. José Subirá y la historia cultural e intelectual de la musicología en España*.

nerviosa en espera de acontecimientos. Con todo la que se ha preparado, yo creo que Vizcaya caerá pronto. Sería posible que remita una avalancha tal de gente y de armamentos. A ver si nos dejan en paz de una vez siquiera en todo el Norte. Para las noches sigo [...] Sevilla en las charlas de Queipo; pero es terrible la guerra de ondas interferidas que las estaciones rojas descargan sobre Sevilla⁸³.

En febrero de 1938, es César Figuerido⁸⁴ el que, con membrete de la Orquesta Filarmónica de San Sebastián, explica a Otaño las novedades de la vida musical en la ciudad. También deja para casi el final de la misiva sus impresiones personales:

No puedo darle a Ud. referencias exactas porque no he asistido a ninguno de los conciertos. No estoy yo para musiquitas. Tengo, como Ud. sabe, a mi hijo como voluntario en nuestro glorioso ejército, y hasta que acabe la guerra no quiero asistir a conciertos sobre todo cuando los intérpretes son unos verdaderos fenómenos [alusión irónica a dos músicos mencionados anteriormente]. En cambio estuvo Larrocha quien hace elogios de Lasalle⁸⁵.

La posición singular de Otaño en el centro del poder franquista ya desde 1936 obliga a considerar que, como destinatario de las cartas, muchos de sus redactores –todos, exceptuando los amigos más cercanos– viesen en él una figura institucional, lo que quizás implicó la búsqueda de cierta cercanía a su persona que compensara las relaciones perdidas con los ahora sospechosos de disidencia o los situados en el bando republicano. La suma de intereses profesionales con la identidad ideológica puesta de manifiesto claramente en la mayoría de los casos permite observar el proceso de constitución o afirmación de un sentimiento de identidad que, en ocasiones, se ve perfectamente perfilado por la definición del «otro».

Ramón Arbanat y Montserrat Duch consideran que los espacios de sociabilidad espontáneos –el de las relaciones epistolares–, pueden derivar en formalización, lo que los convierte en «agencias de significación». Explican así su función: «dan sentido de conciencia, de pertenencia, de identidad a las personas en su individuación y a los grupos más o menos grandes, más o menos estables»⁸⁶. La conciencia de músicos, de intereses intelectuales y profesionales comunes, así como las

⁸³ [Carta de Nemesio Otaño a Norberto Almandoz]. (13 de abril de 1937). AMNO: Sig. 015-001-103.

⁸⁴ César Figuerido (Cuenca, 1876 – Tolosa, 1956) fue violinista, director de orquesta, pedagogo musical y compositor. Fundó la Agencia Internacional de Conciertos (9130) y la Orquesta Filarmónica de San Sebastián (1931-1936). ERESBIL, <<https://www.eresbil.eus/sites/fondos/es/a025-cesar-figuerido/>> [consulta 20-10-2020].

⁸⁵ [Carta de César Figuerido a Nemesio Otaño]. (8 de febrero de 1938). AMNO: Sig. 004-008.003.

⁸⁶ ARNABAT, y DUCH, «Sociabilidades contemporáneas», p. 15.

afinidades ideológicas contribuyeron a construir vínculos entre los autores de las misivas. De hecho, en este intercambio epistolar podemos observar los comienzos o redefinición de caminos que condujeron a la constitución de asociaciones «formales», como el Instituto Español de Musicología y sus áreas. A este respecto sobresalen las cartas remitidas por Manuel García Matos, desde el frente de Teruel, poco antes de finalizar la guerra. El folclorista narra las condiciones de su vida en las trincheras:

Hace ya ocho días justos llegué otra vez a estas inhóspitas latitudes en donde la guerra parece haberse hecho tan infecunda como las pardas tierras octavianas. Esto me permite disponer de muchas horas de vagar, que dedico siempre a los estudios. Siguiendo su consejo he empezado a interesarme por conocer el Gregoriano. Poco puedo hacer, pues sabe Ud. bien la escasez existente de libros en las actuales circunstancias. Solo he logrado encontrar el opusculito que Ud. tradujo o adaptó de Julio Bas, que sin embargo me parece de gran excelencia como basamento eficacísimo para emprender superiores conocimientos⁸⁷.

En otros casos, estas relaciones entre músicos, todos ellos vinculados ideológicamente en una u otra medida a la España de Franco, muestran los mecanismos de unión en torno a intereses políticos colectivos, pero también las expectativas profesionales que se abrían con el final de la guerra y, en casos determinados, las situaciones de competencia que se vivieron incluso antes de su conclusión. En este aspecto, las misivas cruzadas con Higinio Anglés y García Matos muestran los inicios, como señalábamos anteriormente, de la articulación de la musicología institucional que estaba ya avanzada en 1939. Las aspiraciones de estos músicos y musicólogos en la preguerra y durante el conflicto, manifestadas en las cartas en términos formales – profesionales– e informales –personales– muestran la cercanía entre lo público y lo privado, en la línea de lo apuntado por la «historia de la ‘vivencia’ o ‘experiencia’»⁸⁸.

Otaño recibió numerosas cartas de profesionales que muestran los procesos seguidos para la acomodación en el nuevo marco de posguerra. Por ejemplo Mónico García de la Parra, director de la Banda de Música de Vigo, pocos días antes del alto el fuego describió sus impresiones sobre el momento al hilo de la organización de conciertos del Padre Otaño en la ciudad gallega:

⁸⁷ [Carta de Manuel García Matos a Nemesio Otaño]. (11 de febrero de 1939). AMNO: Sig. Caja 002 / 003002.

⁸⁸ HERNÁNDEZ, *Españoles normales en tiempos anormales*, p. 31.

De acuerdo con su opinión, estoy en que debemos aplazar estos conciertos para después de que se haya tomado Madrid. Los acontecimientos, afortunadamente, se precipitan y todos estamos nerviosos. Por otra parte, para Ud. se le presenta un trabajo abrumador y yo aquí también he de tener que intervenir con la Banda, y con la Orquesta en infinidad de actos que con tan fastuoso acontecimiento se han de celebrar.

El director incorpora un tema que, más o menos de soslayo, se percibe en la historia musical del franquismo durante la primera posguerra: la lucha por el poder, la competencia por alcanzar los puestos vacantes que debían ocuparse en la nueva etapa, y ciertas inclinaciones revanchistas frente a los grupos que había ocupado posiciones hegemónicas en épocas anteriores.

Veo que Ud. se da cuenta perfecta del proceso de depuración que habrá de seguirse con muchos profesionales músicos, que como el Sr. Pérez Casas, se entregaron (tal vez más de la cuenta) a la tanda de granujas marxistas.

También los hubo, y los hay, que sin sentir nuestro glorioso Movimiento, que se encontraron por casualidad en tierra liberada y se aprovechan más de lo debido del favor. Hasta hay quien vivió siempre en el ambiente de la Institución Libre de Enseñanza, como profesor, y pensionado también por la famosa Junta de ampliación de Estudios, y hoy casi es un personaje en nuestro arte o por lo menos se le trata como a tal! Perdone, querido P. Otaño! Yo fui modesto, sí, pero entusiasta propagandista de nuestra Santa Cruzada, ensayando públicamente los himnos y canciones patrióticas, organicé infinidad de audiciones, levantando así el espíritu público, y a última hora tuve que sufrir las intrigas (poco tiempo afortunadamente pues aquí le vieron el plumero pronto) de algún apóstol tráfuga, de esos que hablo⁸⁹.

García de la Parra expresó así su falta de acuerdo con los honores que el nuevo régimen tributó a determinados músicos y su disconformidad con la situación a la que, en su percepción, había sido relegado.

Finalizada la guerra, fue Joan Baptista Lambert⁹⁰ quien solicitó la mediación de Otaño no solo para obtener una plaza en la Escuela Municipal de Música de Barcelona sino para pedirle que empleara su influencia para repatriar a su hijo, en un

⁸⁹ [Carta de Mónico García de la Parra a Nemesio Otaño]. (Vigo, 6 de marzo de 1939). AMNO: Sig. 002 / 002.006.

⁹⁰ Joan Baptista Lambert (1884-1945) fue compositor, director organista y pedagogo. Alumno de Enric Morera y Felip Pedrell, desde 1929 fue director de coros y maestro de capilla y organista de la Iglesia de Nostra Senyora de Betlem y del Colegio dels Escolapis de Sant Antoni. Cf.: *Fons Joan Baptista Lambert i Caminal (1884-1945). Fitxa de descripció de fons*. Palau de la Música, Orfeó Catalá. <http://www.orfeocatala.cat/fons-joan-baptista-lambert-i-caminal-1884-1945_324229.pdf> [consulta 01-05-2021].

campo de concentración francés⁹¹. Además, le informaba sobre la situación de los músicos catalanes con vistas a la reorganización de formaciones musicales:

Referente a sus buenos amigos de esa, Lamote, Más, Millet, Pujol, etc. y por los cuales se interesa en la suya, puedo hoy decirle que Millet está muy envejecido (70 años) y que de volver a organizarse el Orfeón no sabemos si el pobre podría ya soportar una fatiga como supone la índole de aquel trabajo. Más y Serracant, casi desecado: Además del registro-robo de su casa, en el incendio de San Pedro se le quemaron, quizás sus mejores y más importantes obras. Pujol, ha tenido que soportar unas cataratas durante estos tres meses y de las cuales no pudo operarse, por falta de buenos especialistas, creo.

A Sancho Manaco, hasta ahora, puede decirse que no se le ha visto: [...]. Marshall se fue con su esposa en los primeros días de revolución, creo a Londres: menos mal que pudo escaparse, pues también le buscaban. Pérez Casas no sé por dónde debe andar: Lo he preguntado a varios y lo ignoran. Manén, dicen que está en Londres⁹².

Mónico García de la Parra vertió en su correspondencia sus sentimientos de dolor, preocupación y duelo. Explicó a Otaño la muerte de familiares en la guerra y el encarcelamiento de dos de sus hermanos, uno de ellos Benito, el otro canónigo en la Catedral de Guadix, del que no tenía noticias en ese momento. Particularmente sensibles son las misivas de músicos ya ancianos, como Vicente Ripollés, cuyos textos muestran el estado psicológico y emocional que les dejó la contienda. El maestro castellanense, tras narrarle sus problemas de salud, apunta:

Aquellos malos recuerdos, aunque no del todo borrados, van debilitándose: pero otras preocupaciones han venido a pesar ahora sobre mí: tantos amigos y discípulos martirizados; tantos libros y papeles, adquiridos a fuerza de sacrificios y privaciones, robados; tantos apuntes y datos de archivo, pacientemente recogidos, quemados o rasgados⁹³.

Conviene recordar la visibilidad y preeminencia de la figura de Otaño en estos momentos no solo por los cargos que ostentaba y su posición sino por sus conferencias y charlas en Radio Nacional que eran seguidas, entre otros, por el propio Ripollés.

Otros espacios destinados específicamente al castigo como cárceles y campos de prisioneros fueron habitados también por los músicos. Los análisis de la actividad musical durante la guerra civil en estos ámbitos, que se han iniciado en fechas

⁹¹ [Carta de Juan Bautista Lambert a Nemesio Otaño]. (14 de mayo de 1939). AMNO: Sig. Caja 005 / 006.001.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ [Carta de Vicente Ripollés a Nemesio Otaño]. (30 de abril de 1939). AMNO: Sig. 007 / 013.

recientes⁹⁴, han concluido que los usos de la música fueron múltiples (educativo, de ocio, simbólico, como disidencia, etc.), como las propias ópticas y fuentes empleadas para el estudio. Por ejemplo, las hemerográficas informan de que en abril de 1938 se celebró la Feria del Libro en la Prisión Provincial de Granada y, con tal motivo, una orquesta «amenizó el acto, interpretando magníficamente diversas composiciones que fueron muy aplaudidas»⁹⁵. Por su parte, las cartas del Padre Otaño documentan el requerimiento que se le hizo desde el Ministerio del Interior de canciones que pudieran ser interpretadas por el orfeón del Campo de Prisioneros de Miranda del Ebro:

Le agradeceré que, para el pequeño orfeón del Campo de Prisioneros de Miranda de Ebro, entregue al Sr. Seseña, en préstamo, una pequeña cantidad de canciones españolas que les entregaremos con papel de música para que la copien y amplíen su repertorio. Bastará con las cosas más corrientes, pues [como] el repertorio que tienen es reducidísimo todo les será nuevo. Se trata de un coro de hombres de 15 voces, que cantan bastante bien. Son casi todos vascos.

El Sr. Seseña enviará la música al Sr. Capellán del Campamento, el cual asegura la devolución de la misma⁹⁶.

La premura del encargo y la angustia del jesuita las advertimos en la carta que remite a José Artero, demorando los planes conjuntos:

Imposible la prisa por tu encargo. Fui al Ministerio a decir que me ausentaba para un día, pero el Subsecretario me dijo que lo dejara hasta despachar el encargo que me había hecho el Ministerio de proporcionar una colección abundante de coritos a 3 voces viriles para los campos de prisioneros. Es entregar la primera serie de 15 coros, que los he hecho en 5 días. Salen y bien, ya lo verás.

Enseguida hice el borrador del *Himno de la Hispanidad* y espero una cosa de la que están pendientes y me la urgen. Hoy va a un espacio para terminarlos y ponerlo a limpio. Trabajo 12 horas al día⁹⁷.

El «festival» celebrado en noviembre de 1938 en un campo de concentración, cuyo nombre y ubicación no se detallan, fue interpretado por la propaganda de prensa como ejemplo de «la cosecha espléndida de la España nacional», por un lado, y vinculado a la propia «condición de españoles, que determina, sin

⁹⁴ CALERO CARRAMOLINO, Elsa. «El movimiento bandístico y los modelos de represión en las cárceles españolas durante el primer franquismo. La producción carcelaria del gremio de músicos valencianos». *Estudios bandísticos*, 1 (2017). PÉREZ CASTILLO, «Redención: la función propagandística de la música en las cárceles franquistas (1939-1945)».

⁹⁵ «Se celebra en la Prisión Provincial la Fiesta del Libro». *Patria*, 24 de abril de 1938.

⁹⁶ [Carta con membrete del Jefe del Departamento de Radio del Ministerio del Interior a Nemesio Otaño]. (4 de septiembre de 1938). AMNO: Sig. 007 / 010.

⁹⁷ [Carta de Nemesio Otaño a José Artero]. (16 de septiembre de 1938). AMNO: Sig. 012 / 001.076.

alharacas estruendosas, el sentido de la prisión: corrección, por la re-formación»⁹⁸. Un imaginario y arrepentido prisionero, supuesto redactor del artículo, explicó que la organización corrió a cargo de un militar que, «por la divina advocación y por su tendencia rehabilitadora, era eminentemente cristiano. Y también profundamente patriótico». En cualquier caso, el repertorio no fue distinto del que hemos encontrado en todo tipo de eventos: fragmentos de zarzuela (*Maruxa* y *La Dolorosa*) y ópera (*Aida*), y un «cuadro de cante andaluz». El autor se detuvo a comentar este último espectáculo, sobre el que apunta que «no se puede negar la entraña popular de lo pintoresco, y así han abundado los tocadores, los ‘bailaores’ y, claro está, los ‘cantaos’». Se extendió aún más sobre el tema al reflexionar que cada «hijo de vecino, español de la clase obrera», lleva dentro un «cantaor». La finalidad propagandística de la crónica se agudiza al final del artículo, que apunta claramente la idea esencial del texto: en la España nacional, el prisionero es objeto de cuidados y no de trabajo, y el festival representó la «pedagogía simpática de la nueva España»⁹⁹.

En el inicio de este capítulo proponíamos una aproximación a las formas en las que la música intervino en las estrategias con las que los músicos gestionaron las situaciones a las debieron hacer frente. El siguiente caso muestra un punto extremo: las emociones suscitadas por la audición de una obra religiosa de Otaño y el recuerdo de un encuentro de tipo profesional son los protagonistas de la misiva que el violinista almeriense Eduardo Cánepa¹⁰⁰, ejecutado unos meses después, le envió al jesuita desde la «Prisión El Ingenio. Brigada núm. 9. Almería». Fechada el 16 de septiembre de 1939, dice así:

Mi querido y admirado R. Padre: Habiendo intervenido en mi vida una maldita fatalidad, que me ha conducido a una situación de profundo dolor, evoco recuerdos que son un bálsamo para mi sufrimiento, y entre los más queridos, le recuerdo a Ud., querido Padre, cuyo maravilloso talento en nuestro Divino arte tanto ha emocionado mi Alma en aquellas inolvidables sesiones en la Residencia de Burgos. Oí hace unos días en el Reformatorio de Alicante una misa suya a 4 voces que me gustó extraordinariamente. Reciba la expresión de sincero afecto y admiración de

⁹⁸ UN PRISIONERO. «La Fiesta de Cristo-Rey, en un Campo de Concentración de Prisioneros de guerra». *La Gaceta del Norte*, 1 de noviembre de 1938, p. 8.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Eduardo Rodríguez Cánepa fue un «violinista alicantino de cuarenta y seis años afiliado, antes de la Guerra Civil a Izquierda Republicana y perteneciente a la Logia Masónica *Constante Alona*. Una vez estalló el conflicto fue reclutado como miembro del SIM en la zona de Andalucía llegando a ser jefe del destacamento del SIM en Almería y Baza. El 12 de julio de 1940 fue sentenciado a la pena de muerte que se cumplió el 25 de enero de 1941». Cf.: RODRÍGUEZ BARREIRA, Óscar J. *Migas con miedo: Prácticas de resistencia al primer franquismo (1939-1953)*. Almería, Editorial Universidad de Almería, 2013, nota 38.

este desdichado devoto amigo suyo, que desde esta Prisión le envía un emocionante saludo. Mi recuerdo afectuoso para su hermano. Eduardo R. Cánepa¹⁰¹.

El empleo de la música en esta circunstancia es el primario –consuelo y refugio ante el sufrimiento–. La melancolía de Cánepa le lleva a añorar instantes marcados por la experiencia musical. El marco de análisis e interpretación aplicable a situaciones como la descrita por el violinista –la previa a su ejecución–, las más trágicas de las que los músicos de ambos bandos debieron afrontar durante la guerra civil, es el que entiende la música como constructora de relaciones de intimidad en espacios de guerra. Jillian Rogers lo ensayó en el ámbito de la primera guerra mundial y mostró su utilidad para estudiar el papel de la música en los procesos de duelo y gestión del dolor¹⁰².

Los efectos de acontecimientos como los anteriores formaron parte de la memoria de los jóvenes, todavía casi niños, que los vivieron y nos han acompañado hasta hace no mucho tiempo. El siguiente relato fue escrito por un anciano de 92 años que, interrogado por sus recuerdos musicales durante la guerra civil en Almería, revivió con gran nitidez el impacto que le causó, siendo todavía adolescente, el juicio al que fue sometido Cánepa:

Bien avanzada la guerra contrataron, en el Café Colón, a un violinista de apellido Cánepa; le acompañaba al piano un almeriense que no recuerdo bien si se apellidaba Orozco. El violinista creo que era de la región valenciana. Unos amigos y yo lo escuchábamos con atención, le solicitábamos lo que nos gustaba y nos complacía. Recuerdo bien su figura, estuvo actuando una temporada, no recuerdo el tiempo. Terminada la guerra nos enteramos que le habían detenido y estaba preso porque, después de lo referido, fue director de una prisión (no creo que fuese una cárcel de las conocidas) tal vez de las que hubo ocasionalmente en alguna finca, chalet o algo así. Una tarde, verano del cuarenta, me enteré que lo iban a juzgar porque ningún compañero había ido a clase, fueron a la Audiencia al juicio, yo también fui; recuerdo su figura aquella tarde. Le acusaron de que en la prisión, donde fue director, se habían maltratado a los presos y de ser un mal español; no tengo conciencia de que lo acusaran de la muerte de ninguno. Se defendió serenamente de ser mal español; dijo que le había dolido profundamente. De los malos tratos que no se había enterado en absoluto y que, por su parte, había prodigado a los presos un trato amable, incluso ofreciéndoles tabaco, aunque aquello fuese trivial (*sic*). No tengo conciencia

¹⁰¹ [Carta de Eduardo R. Cánepa a Nemesio Otaño]. (16 de septiembre de 1939). AMNO: Sig. 680.

¹⁰² ROGERS, «Ties that Bind: Music, Mourning, and the Development of Intimacy and Alternative Kinship Networks in World War I-Era France», pp. 415-444.

tampoco si tuvo defensor; estuve pendiente de él. Sí recuerdo que dijo haberse quedado sin trabajo, que tenía mujer y una hija, que algún conocido le ofreció la posibilidad de tener aquel cargo que aceptó. No recuerdo el tiempo que duró el juicio, al final lo condenaron a muerte y lo fusilaron. Que Dios lo tenga en la gloria¹⁰³.

¹⁰³ PÉREZ BARCELÓ, Francisco. Archivo particular de Gemma Pérez Zalduondo. Fecha: invierno de 2015.

EPILOGO

Si bien es mucho lo que aún no conocemos de las músicas, de su significación y usos durante la guerra civil en los territorios de España que vivieron bajo el dominio de los sublevados, sí podemos establecer algunas generalidades:

En primer lugar, la guerra impregnó los repertorios, los espacios y eventos en los que se desarrollaron las prácticas musicales de ciudadanos y soldados, como las propias trayectorias vitales de músicos e intérpretes. La naturaleza de tales prácticas fue plural y diversa, como corresponde al «carácter multivalente, ambiguo y fragmentario de la vida cotidiana»¹ a la que la música continuó acompañando, dando sentido a la existencia de individuos y comunidades. En tercer lugar, la música, entendida en su acepción más amplia –sonido, práctica e interpretación, suceso, recepción, discurso– fue, como el resto de la cultura, entendida por los sublevados como arma de propaganda y método de «atracción de las masas»², como estrategia para emocionar y seducir, animar y engañar, es decir, como instrumento de poder y dominación.

Por otro lado, la música que se creó, escuchó y practicó durante la guerra civil ayudó en los esfuerzos de supervivencia tanto en los frentes como en las retaguardias pero, a diferencia de lo que mantiene Fauser para Estados Unidos durante la segunda guerra mundial³, no nació de esos esfuerzos ninguna música propiamente «española». La contienda tampoco fue el lugar, como señala Kaltenecker para la revolución francesa, «de una aceleración, de una experimentación con materiales que solo se transformarán en elementos de una obra de arte algo más tarde, con Beethoven»⁴, puesto que después de 1939 adquirieron protagonismo los lenguajes ya ensayados en épocas anteriores –El *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo fue la obra más celebrada– y los creadores que habían alcanzado su madurez en la década de los veinte –Conrado del Campo y Julio Gómez son dos ejemplos–. La música «culta» creada en estos años no tuvo un papel relevante en la vida musical del periodo, si exceptuamos la compuesta para finalidades propagandísticas en proyectos interdisciplinarios, como el teatro de Falange. Por el contrario, la composición y prácticas vinculadas a músicas

¹ HERNÁNDEZ BURGOS, Claudio. «Españoles normales en tiempos anormales. “Nuevas” miradas sobre vida cotidiana y franquismo», en *Tiempo de dictadura. Experiencias cotidianas durante la guerra, el franquismo y la democracia*, Gloria Román Ruiz y Juan Antonio Santana González (coords.), Granada, Universidad de Granada, 2018, p. 24.

² Véase: MOLINERO, Carme. *La captación de las masas. Política social y propaganda en el régimen franquista*. Madrid, Cátedra, 2005.

³ FAUSER, *Sounds of War: Music in the United States during World War II...*

⁴ KALTENECKER, *El rumor de las batallas...*, p. 56.

tradicionales y populares de todos los géneros y procedencias fue abultada. Pero quizá lo más significativo fue que la mayor parte de las que se consumieron proseguían la línea ya marcada en la preguerra –un ejemplo es la afición creciente por los ritmos derivados del jazz, particularmente en Barcelona– y, por otro lado, que no existen diferencias significativas en las programaciones de música «popular» en los dos bandos: zarzuela, copla, flamenco, ritmos sudamericanos y bailables. Los nombres de los autores también se repiten a ambos lados de los frentes. Las excepciones fueron para las obras realizadas directamente para propaganda, como himnos y canciones de guerra.

A lo largo de las páginas anteriores se ha descrito la participación de la música en las estrategias que se diseñaron para impactar, seducir, propagar y ejercer la violencia –podríamos entender así la interpretada por las bandas del ejército vencedor apoderándose de espacios rurales y urbanos–. Como el lector ha tenido oportunidad de constatar y ya advertimos en la Introducción, no hemos abordado el análisis de la participación de la música en las constantes celebraciones que hermanaron franquismo e iglesia en el interior de los templos. Sin embargo, sí hemos observado cómo la música sirvió para transmitir la interpretación de la nueva realidad, los códigos necesarios para descifrar el mundo que fue imponiendo el franquismo.

Desde el punto de vista colectivo, las fuentes que hemos empleado no nos permiten concluir sobre la eficacia de la música en los procesos de ideologización y la atracción de las masas, finalidades de cuantos eventos han sido mencionados. La ocupación forzada de espacios públicos y privados durante la guerra civil deja poco lugar a la seducción, pero la intervención musical ayudó a incrementar la solemnidad de ceremonias destinadas a afianzar e incrementar el poder conquistado en los frentes de batalla. También para disuadir, atemorizar y humillar, como el caso recientemente descrito por Elena Torres en torno al chotis *No pasarán*⁵. Por otro lado, la apropiación de repertorios y fiestas tradicionales, practicadas y difundidas en eventos y medios al servicio del nuevo estado –la radio–, se impregnaron de los nuevos mensajes ideológicos.

Si adoptamos una perspectiva individual, la música de los espectáculos propagandísticos formó parte de las experiencias musicales de los ciudadanos. Es

⁵ TORRES CLEMENTE, Elena. «Del *No pasarán* al *Ya hemos pasao*: la humillación del vencido a través del chotis». *Copla, ideología y poder*. Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo (eds.). Madrid, Dykinson, 2020, pp. 27-48.

probable que las reacciones de los que asistieron –de forma voluntaria o no– a las concentraciones multitudinarias y espectáculos benéficos celebrados en teatros o conjuntos monumentales variasen en función de su nivel de disconformidad o compromiso con los vencedores. Aunque no sea posible valorar certeramente la medida en la que las estrategias propagandísticas de naturaleza sonora surtieron efecto sobre su ánimo y su mente, es significativo que, a pesar del tiempo transcurrido, los niños que en los sesenta –casi treinta años después de concluida la guerra civil– acudían a los centros docentes todavía recuerden los rituales efectuados entre himnos –músicas de estado– y banderas oficiales. Pero también tienen fijadas las memorias musicales de sus padres, que formaron parte de su propia infancia: zarzuelas, coplas, tangos y boleros... casi siempre desprovistos del significado ideológico asociado a la dictadura. Y es que la música también fue el medio, como ha mostrado la bibliografía, gracias al cual los ciudadanos sobrevivieron en aquellas circunstancias, individual y colectivamente. Como señaló Stephannie Sieburth, los vencidos utilizaron tanto el cine americano como las canciones populares para «conservar un sentido de sí mismos como distintos y disidentes, pero sin exponerse por ello a un peligro mayor»⁶. La memoria sentimental reparó hace ya años en este apartado, así como en las muchas formas a través de las cuales la música se convirtió en un vehículo para la adaptación y un arma para la resistencia.

⁶ SIEBURTH, *Coplas para sobrevivir...*, p. 63.

BIBLIOGRAFÍA

- ACKER, Yolanda. *Making Music in Madrid during the Spanish Civil War (1936-1939)*. Thesis (PhD) [supervisor: Catherine Bowan]. College of Arts & Social Sciences, The Australian National University, 2020.
- ALLI ARANGUREN, Juan Cruz. «Un estudio sobre una familia carlista de Pamplona durante la Guerra Civil: los Cabañas Mecoleta». *Príncipe de Viana (PV)*, 79 / 271 (mayo-agosto, 2018).
- ALONSO, Celsa. *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*. Madrid, ICCMU, 2014.
- ÁLVAREZ GONZÁLEZ, Nelly. «El uso propagandístico de la música durante la Guerra Civil: las funciones benéficas en la España nacional (Valladolid, 1936-1939)». *Musicología global / Musicología local*. Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 415-428.
- _____. *Espectáculo y propaganda en Valladolid durante la Guerra Civil: música, teatro y cine (1936-1939)*. Tesis Doctoral [dirigida por Juan Peruarena Arregui, Iván Iglesias Iglesias y Carlos Villar Taboada]. Universidad de Valladolid, 2017.
- ARELLANO, Ignacio, ESCUDERO, Juan Manuel, OTEIZA, Blanca y PINILLOS, M. Carmen (coords.). *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales del Calderón. Actas del Congreso Internacional*. Pamplona - Kasel, Universidad de Pamplona – Edition Reichenberger, 1997.
- ARNABAT, Ramón y DUCH, Montserrat. «Sociabilidades contemporáneas». *Historia de la sociabilidad contemporánea. Del asociacionismo a las redes sociales*. Ramón Arnabat y Montserrat Duch (coords.). Valencia, PUV. Universitat de València, 2014, pp. 11-15.
- AVIÑO, Xosé. «Musical Institutions in Catalonia in Francoist Spain». *Music and Francoism*. Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada (eds.). Turnhout, Brepols, 2013, pp. 157-172.
- AYALA, Isabel. «Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1986). Estudio en la provincia de Jaén». *Revista de Musicología*, XXXVII / 1 (2014), pp. 223-335.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (ed.). *Si me quieres escribir. Canciones políticas y de combate de la Guerra de España*. Madrid, Calambur, 2009.
- BIRDSALL, Carolyn. *Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012.
- BLANCO DOMINGO, Luis. «Libros como trincheras. El Servicio de Lecturas del Soldado de la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza durante la Guerra Civil (1936-1939)». *Revista General de Información y Documentación*, 27 / 2 (2017), pp. 433-470.

- BOMBI, Andrea, CARRERAS, Juan J. y MARÍN, Miguel A. (eds.). *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. València, Universitat de València, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. «El espacio social y la génesis de las “clases”». [Discurso pronunciado en la Universidad de Frankfurt *Vorlesungen zu den Gesitesund Sozialwissenschaften*], (febrero 1984). (Traducción de Eduardo Andión y Jorge A. González).
<http://www.culturascontemporaneas.com/contenidos/espacio_social_y_genesis.pdf> [consulta 12-06-2017].
- BOX, Zira. *España, año cero: La construcción simbólica del franquismo*. Madrid, Alianza, 2010.
- _____. «Sacrificio y martirio nacional. Pasión, muerte y glorificación de José Antonio Primo de Rivera». *Seminario de Historia Contemporánea - Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset*.
<<https://www.ucm.es/data/cont/docs/297-2013-07-29-3-05.pdf>> [consulta 26-10-2017].
- BUCH, Esteban, CONTRERAS ZUBILLAGA, Igor and DENIZ SILVA, Manuel (eds.). *Composing for the State Music in Twentieth-Century Dictatorships*. New York, Ashgate, 2016.
- BURKE, Peter. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, Alianza, 1990.
- CÁCERES-PIÑUEL, María. *El hombre del rincón. José Subirá y la historia cultural e intelectual de la musicología en España*. Kassel, Reichenberger, 2018.
- CALERO CARRAMOLINO, Elsa. «El movimiento bandístico y los modelos de represión en las cárceles españolas durante el primer franquismo. La producción carcelaria del gremio de músicos valencianos». *Estudios bandísticos*, 1 (2017).
- _____. «'There is no gate, no lock, no bolt that you can set upon the freedom of my mind'. Being a woman in Franco's prisons: a glimpse through music». *The Routledge Companion to Women and Musical Leadership: The Nineteenth Century and Beyond*. Helen Julia Minors and Laura Hamer (eds.). London, Routledge, 2021.
- _____. *Prácticas musicales en el ecosistema sonoro penitenciario franquista (1938-1948): propaganda, contrapropaganda y clandestinidad*. Tesis Doctoral [dirigida por Gemma Pérez Zalduondo]. Universidad de Granada, 2011.
- CALMELL I PIGUILLEM, César. «EL III Congreso Internacional de Musicología en Barcelona 1936, a partir de la documentación guardada en el Fondo Higiní Anglès de la Biblioteca de Catalunya». *Anuario Musical*, LXX, (enero-diciembre 2015), pp. 161-178.
- CALVO ALONSO-CORTÉS, Blanca y SALABERRÍA LIZARAZU, Ramón (coords.). *Catálogo de la Exposición Biblioteca en guerra*. Madrid, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, 2005.
- CARRILLO GUZMÁN, Mercedes del Carmen. *La música incidental en el Teatro Español de Madrid (1942-1952 y 1962-1964)*. Tesis Doctoral [dirigida por Juan Miguel González Martínez]. Universidad de Murcia, 2008.

- CASARES RODICIO, Emilio. «Música y Músicos de la Generación del 27. Bases para su interpretación». *Catálogo de la Exposición La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca (1915-1939)*. Emilio Casares (dir.), Madrid, INAEM, 1986, pp. 20-34.
- _____ «La música española hasta 1939, o la restauración musical». *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*. Emilio Casares, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo (dirs.). Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- CASCUDO, Teresa y GAN QUESADA, Germán (eds.). *Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología*. Sevilla, Editorial Doble J, 2014.
- CASCUDO, Teresa y PALACIOS, María (eds.). *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*. Sevilla, Doble J, 2012.
- CHAO, Pilar. «“In memoriam”. Carlota Dahmen». *Ritmo*, 405 (septiembre 1970), pp. 4-5.
- CHARAUDEAU, Patrick y MAINGUENEAU, Dominique. *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires, Amorrortu editores, 2005.
- CHIMÈNES, Miryam (dir.). *La vie musicale sous Vichy*. Bruselas, Editions Complexe, IHTP- CNRS, 2001.
- CLARK, Walter. *Federico Moreno Torroba's Relations with the Franco Regime*. <<http://www.cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/Clark.pdf>> [consulta 26-08-2020].
- CLARK, Walter A. and KRAUSE, William Craig. *Federico Moreno Torroba. A Musical Life in Three Acts*. Oxford, Oxford University Press, 2013.
- COBO ROMERO, Francisco y ORTEGA LÓPEZ, Teresa María. *Franquismo y posguerra en Andalucía oriental: represión, castigo a los vencidos y apoyos sociales al régimen franquista*. Granada, Universidad de Granada, 2005.
- COLAZZO, Martina. *Carlo Verardi. Historia Baetica. Edición crítica y comentario*. Tesis Doctoral [dirigida por Julia Benavent]. Universitat de Valencia, 2014.
- CONTRERAS, Igor. «Un ejemplo del reajuste del ámbito musical bajo el franquismo: la depuración de los profesores del Conservatorio Superior de Música de Madrid». *Revista de Musicología*, XXXII / 1 (2009), pp. 569-583.
- _____ «El eco de las batallas: música y guerra en el bando nacional durante la contienda civil española (1936-1939)». *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europees / Amériques*, X (2011). <<http://amnis.revues.org/1195>> [consulta 10-10-2017].
- CONTRERAS ZUBILLAGA, Igor y DENIZ SILVA, Manuel. «“Obligados a vivir pared con pared”. Los intercambios musicales entre España y Portugal durante los primeros años del franquismo (1939-1944)». *Music and Francoism*. Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada (eds.). Turnhout, Brepols, 2013, pp. 25-58.
- CONTRERAS ZUBILLAGA, Igor and MOREDA RODRÍGUEZ, Eva (eds.). *Spain in our Ears: International Musical Responses in Support of the Republic during the Spanish*

Civil War. Special issue for *Journal of War & Culture Studies* 14 / 4 (2021) (en prensa).

CORTÉS ESCRIBANO, María Isabel y FERNÁNDEZ CORDERO, Carolina. «Canciones del bando republicano». *La República y la cultura. Paz, guerra y exilio*. Julio Rodríguez Puértolas (coord.). Madrid, Istmo, 2009, pp. 335-346.

CORTÉS I MIR, Francesc y ESTEVE I VAQUER, Josep Joaquim. *Músicas en tiempos de guerra: Cancionero (1503-1939)*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona 2012.

CUESTA GUADAÑO, Javier. «“Por Dios y por España”: Poesía y propaganda». *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*. Emilio Peral Vega y Francisco Sáez Raposo (eds.). Madrid, Iberoamericana, 2015, pp. 279-332.

DÍAZ VIANA, Luis. *Cancionero popular de la Guerra Civil española. Textos y melodías de los dos bandos*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2007.

DÍEZ, Emeterio. «La censura radiofónica en la España nacional (1936-1939)». *ZER*, XIII / 24 (2008), pp. 103-124.

DIJK, Teun A. van. «Estructuras textuales de las noticias de prensa». (Traducción de Núria Roig). *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, VII / 8, (Març 1983), pp. 76-105.

EALHAM, Chris y RICHARDS, Michael (eds.). *España fragmentada. Historia cultural y Guerra Civil española*. Granada, Comares, 2010.

— «Historia, memoria y la Guerra Civil española: Perspectivas recientes». *España fragmentada. Historia cultural y Guerra Civil española*. Granada, Comares, 2010, pp. 1-28.

FAIRCLOUGH, Pauline (ed.). *Twentieth-Century Music and Politics. Essays in Memory of Neil Edmunds*. England, Ashgate, 2016.

FAUSER, Annegret. *Sounds of War. Music in the United States during World War II*. Oxford, Oxford University Press, 2013.

FERNÁNDEZ HIGUERO, Atenea. *La actividad del Conservatorio de Madrid durante la guerra civil (1936-1939) a través de su documentación administrativa*. Trabajo fin de máster, Universidad de Oviedo, 2012.

— *Música y política en Madrid, de la Guerra Civil a la Posguerra (1936-1945): propaganda, instituciones, represión y actitudes individuales*. Tesis Doctoral [dirigida por Beatriz Martínez del Fresno]. Universidad de Oviedo, 2017

FERNÁNDEZ SORIA, Juan Manuel. «Escuelas del frente, bibliotecas para soldados y alfabetización de trincheras». *Cultura escrita y sociedad*, IV (2007), pp. 14-54.

FERRER CAYÓN, Jesús. «Del Hollywood Bowl a los Festivales de España: José Iturbi o Bienvenido, Mister Marshall». <<https://roderic.uv.es/handle/10550/42835>> [consulta 12-06-2021].

- FERRER SENABRE, Isabel. «Ruperto Chapí y la zarzuela: ambivalencias musicales en la Guerra Civil Española». *Ruperto Chapí, nuevas perspectivas*. Víctor Sánchez Sánchez, Javier Suárez Pajares y Vicente Galbis López (eds.). Valencia, Institut Valencià de la Música, 2012, vol. 2, pp. 191-207.
- FIGUERES, Josep M. «Pau Casals: música i compromís en la guerra civil espanyola en el periodisme del moment (1936-1939)», *EBRE*, 38. *Revista Internacional de la Guerra Civil*, 7 (2017), pp. 139-171.
- FIGUERES, Josep M. *Pau Casals. Música i compromís*. Barcelona, Grup Enciclopèdia, 2021.
- FOXÁ, Agustín. *Madrid, de corte a checa*. Salamanca, Editorial Prensa Española, 1938.
- FRANCO, Enrique. *Memoria de la Orquesta Nacional de España*. Madrid, Ministerio de Cultura, INAEM, 1992.
- GAN QUESADA, Germán. «Espada y pluma conformes... Compromiso político y perspectiva estética en los escritos de Vicente Salas Viu durante la Guerra Civil española». *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*. María Nagore Ferrer, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres Clemente (eds.). Madrid, ICCMU, 2009, pp. 157-174.
- «*In tempore belli*: Evaristo Fernández Blanco y los años de la Guerra Civil». *Astórica: revista de estudios, documentación, creación y divulgación de temas astorganos*, XXXI/33 (2014), pp. 85-116.
- GARCÍA LÓPEZ, Olimpia. «Del Estado Novo al Nuevo Estado: música, prensa y propaganda en las relaciones entre Portugal y Sevilla durante la Guerra Civil española». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, XXIX (enero-diciembre, 2016), pp. 111-135.
- «Politizando las aulas de música: la depuración del profesorado del Conservatorio de Sevilla durante la Guerra Civil Española». *Cercles. Revista d'Història Cultural* (2017), pp. 185-208.
- «Propagandistas y pedagogos: el papel del Conservatorio de Sevilla como dinamizador cultural durante la Guerra Civil española». *Música en Sevilla en el siglo XX*. Miguel López Fernández (ed.). Sevilla, Universidad Loyola Andalucía / Conservatorio Superior de Música «Manuel Castillo», 2018, pp. 177-202.
- «El paisaje sonoro de Sevilla durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930): espacios, instituciones y redes musicales». *Paisagens sonoras urbanas: história, memória e património*. Vanda de Sá y Antónia Fialho Conde (dirs.). Évora, Publicações do Cidehus, 2019. <<https://books.openedition.org/cidehus/7002>> [consulta 18-10-2020].
- GARCÍA MANZANO, Julia Esther. *Gerardo Gombau. Un músico salmantino para la historia*. Salamanca, Diputación de Salamanca, 2004.
- GARCÍA RUIZ, Víctor. «Un teatro fascista para España. Los proyectos de Felipe Lluch». *RILCE: Revista de filología hispánica*, 16 / 1 (2000), pp. 93-134. <<http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/5247/1/Garc%C3%ADa%20Ruiz%2C%20V%C3%ADctor.pdf>> [consulta 01-05-2021].

- GARCÍA SÁNCHEZ, Albano. «Sobre la reforma de la música religiosa en España a través de la correspondencia entre Nemesio Otaño y Felipe Pedrell». *Musicología global / Musicología local*. Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 969-984.
- _____. *El músico José María Nemesio Otaño Eguino (1880-1956). Perfil biográfico, pensamiento estético y análisis de su labor propagandística y gestora*. Tesis Doctoral [dirigida por José Antonio Gómez]. Universidad de Oviedo, 2014.
- _____. «Luces y sombras en la música española de posguerra a través de la correspondencia entre Nemesio Otaño (1880-1956) y Manuel Falla (1876-1946)». *QuaDriVium. Revista digital de musicología*, 6 (2015).
<http://avamus.org/wpcontent/uploads/2016/02/07_Garc%C3%ADa_Alban.pdf> [consulta 25-10-2017].
- GEJO SANTOS, María Isabel. *Dos décadas de música en Salamanca (1940-1960)*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2015.
- GILL, Ann M. y WHEDBEE, Karen. «Retórica». *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I: Una introducción multidisciplinaria*. Teun A. Van Dijk, (com.). Barcelona, Gedisa Editorial, 2000, p. 233-234.
- GIL ANDRÉS, Carlos. «Vecinos contra vecinos. La violencia en la retaguardia riojana durante la Guerra Civil». *Historia y política*, 16 (2006), pp. 109-130.
- GIMENO, Julio. «Un viaje sin destino: Andrés Segovia hacia el *Concierto de Aranjuez*». *Jornadas de Estudio Joaquín Rodrigo*. Javier Suárez Pajares (ed.). Colección Nombres propios de la Guitarra. Córdoba, IMAE Gran Teatro, 2010, pp. 119-186.
- GINER, Bruno y PORCILE, François. *Les musiques pendant la guerre d'Espagne*. París, Berg International, 2015.
- GÓMEZ DÍAZ, Luis Miguel. *Teatro para una guerra (1936-1939). Textos y documentos*. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2006.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio. «La Etnomusicología en España (1936-1956)». *Actas del Congreso Dos Décadas de Cultura Artística en el Franquismo (1936-1956)*. Ignacio Henares Cuéllar, María Isabel Cabrera García, José Castillo y Gemma Pérez Zalduondo (eds.). Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 189-206.
- GONZÁLEZ-BLANCH ROCA, Paloma. *El teatro en Segovia (1918-1936)*. Tesis Doctoral [dirigida por José Romera Castillo]. Universidad Nacional de Educación a distancia, 2004.
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo. «La prensa carlista y falangista durante la Segunda República y la Guerra Civil (1931-1937)». *El argonauta español*, IX (2012), <<http://argonauta.revues.org/819>> [consulta 01-05-2021].
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. «La zarzuela y sus derivados». *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Alberto González Lapuente (ed). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012.

- GUEREÑA, Jean-Louis. «Fuentes para la historia de la sociabilidad en la España contemporánea». *Estudios de Historia Social*, L-LI, (julio-diciembre 1989), pp. 273-305.
- «Espacios y formas de la sociabilidad en la España contemporánea: introducción». *Hispania*, LXIII / 2, 214 (2003), pp. 409-414.
- Guerra Civil y Radio Nacional. Salamanca 1936-1938*. Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión. RTVE, 2006.
- GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, Carmen Julia. «Francisco Franco y los reyes godos: la legitimación del poder usurpado a través de la ceremonia y la música», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 33 (2020).
- HEINE, Christiane. «La situación de la música sacra en las "Dos Españas". Reflexiones en torno a la repercusión de la Guerra Civil en la historia del género». *Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte*, III (2010), pp. 267-277.
- HENARES CUÉLLAR, Ignacio, CABRERA GARCÍA, María Isabel, CASTILLO, José y Gemma PÉREZ ZALDUONDO (eds.). *Actas del Congreso Dos Décadas de Cultura Artística en el Franquismo (1936-1956)*. Granada, Universidad de Granada, 2001, 2 vol.
- HEREDIA AGÓIZ, José Luis. *Manuel Borguñó y su aportación a la educación musical escolar. El método eurítmico y tonal*. Tesis Doctoral [dirigida por Asunción Gómez Pintor y Vicente Galbis López]. Universidad de Salamanca, 2013.
- HERNÁNDEZ BURGOS, Claudio. *Granada Azul. La construcción de la «Cultura de la Victoria» en el primer franquismo*. Granada, Comares, 2011.
- *Franquismo a ras de suelo. Zonas grises, apoyos sociales y actitudes durante la dictadura (1936-1976)*. Granada, Universidad de Granada, 2013.
- «Españoles normales en tiempos anormales. “Nuevas” miradas sobre vida cotidiana y franquismo». *Tiempo de dictadura. Experiencias cotidianas durante la guerra, el franquismo y la democracia*. Gloria Román Ruiz y Juan Antonio Santana González (coords.). Granada, Universidad de Granada, 2018, pp. 23-44.
- HERNÁNDEZ-FRANCÉS LEÓN, Belma y JUSTO ÁLVAREZ, Rubén. «¡Atención, Madrid! Edgar Neville en la Compañía de Radio y Propaganda del frente de Madrid a través de sus diarios». *Área abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 20 / 3 (2020), pp. 278-283.
- HESS, Carol A. «Anti-fascism by Another Name: Gustavo Durán, the Good Neighbor Policy, and *Franquismo* in United States». *Actas del Congreso Dos Décadas de Cultura Artística en el Franquismo (1936-1956)*. Ignacio Henares Cuéllar, María Isabel Cabrera García, José Castillo y Gemma Pérez Zalduondo (eds.). Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 367-382.
- HOBBSAWM, Eric and RANGER, Terence. *The Invention of Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- IGLESIAS, Iván. «Ni rojo ni blanco: el mito de la guerra civil española en la historiografía sobre el jazz». *Etno-Folk: revista galega de etnomusicología*, XIV-XV (2009), pp. 369-389.

- _____ «De “cruzada” a “puente de silencios”: mito y olvido de la Guerra Civil española en la historiografía musical». *Cuadernos de música iberoamericana*, XXV-XXVI (2013), pp. 177-188.
- _____ «Hechicero de las pasiones del alma: El jazz y la subversión de la biopolítica franquista (1939-1959)». *TRANS. Revista transcultural de música*, 17 (2013).
- IGLESIAS, Sara. *Musicologie et occupation. Science, musique et politique dans la France des «années noires»*. París, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2014.
- IGLESIAS, Iván and PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. *Music and Spanish Civil War*. Bern, Peter Lang, 2021.
- ÍNIGUEZ CAMPOS, Miguel. «New approaches and new perspectives in the study of the Civil War». *Studia historica. Historia contemporánea*, 32 (2014), pp. 321-331.
- JARDIN, Étienne (ed.). *Music and War. From French Revolution to WWI*. Turnhout, Brepols, 2016.
- KALTENECKER, Martin. *El rumor de las batallas. Ensayo sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX*. Barcelona, Paidós, 2004.
- _____ «“What Scenes! - What Sounds!”: Some remarks on soundscapes in war times». *Music and War. Form French Revolution to WWI*. Étienne Jardin (ed.). Turnhout, Brepols, 2016.
- KINTANA GOIRIENA, Jürgi. «R. M. Azkue: “Nacionalismo cultural y posibilismo político”». *Historia política: ideas, procesos y movimientos sociales*, 8 (2002).
- LABAJO, Joaquina. «La práctica de una memoria sostenible: el repertorio de las canciones internacionales de la Guerra Civil española». *Arbor*, CLXXXVII (septiembre-octubre, 2011), pp. 847-856.
- _____ «Compartiendo canciones y utopías: el caso de las Brigadas Internacionales de la Guerra Civil Española». *TRANS*, 8 (2004)
<<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/201/compartiendo-canciones-y-utopias-el-caso-de-los-voluntarios-internacionales-en-la-guerra-civil-espanola>> [consulta 07-10-2017].
- LADRERO, Valentín. *Músicas contra el poder. Canción popular y política en el siglo XX*. Madrid, La Oveja Roja, 2016.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro. *Descargo de conciencia (1930-1960)*, Madrid, Alianza tres, 1989.
- LAMIKIZ JAUREGIONDO, Amaia. «Espacios para una cultura desde abajo: asociacionismo donostiarra e imágenes de la nación durante el franquismo». *Historia y Política*, 38 (2017).
- LANGA NUÑO, Concha. «La formación del franquismo en Sevilla. Las fiestas políticas durante la guerra civil». *Revista de Historia Contemporánea*, 9-10 / 2 (1999-2000), pp. 345-371.

- «La cultura en armas: una aproximación al teatro que se vio en la Sevilla de la Guerra Civil». *Archivo Hispalense*, XCI / 276-278, (2008), pp. 131-154.
- LARRINAGA CUADRA, Itziar. «Música y propaganda nacional vasca durante la Guerra Civil Española y el exilio: el caso de Francisco Escudero». *Revista de Musicología*, XXXII / 1 (2009), pp. 595-616.
- «*Dura lex, sed lex*. La depuración franquista en las instituciones musicales dependientes del Ayuntamiento de Donostia-San Sebastián (1936-1940)». *Music and Francoism*. Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada (eds.). Turnhout, Brepols, 2017, pp. 127-156.
- «The Spanish Civil War and the Spanish Civil War». *The History of Basque Music*. Josu Okiñena (ed.). Reno, Center for Basque Studies, University of Nevada, 2019.
- LECUYER, Marie-Claude. «Algunos aspectos de la sociabilidad en España hacia 1840». *Estudios de Historia Social*, L-LI (julio-diciembre 1989), pp. 145-159.
- «Musique et sociabilité bourgeoise en Espagne au milieu du XIX siècle». *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, XX (1994), pp. 48-56.
- «Las aportaciones de los historiadores e hispanistas franceses: Balance de una década». *Sociabilidad en la España contemporánea. Historiografía y problemas metodológicos*. Elena Maza Zorrilla (coord.). Valladolid, Instituto Universitario de Historia, Universidad de Valladolid, 2002, pp. 9-34.
- LEVI, Erik. «The Reception of Spanish Music in Germany during the Nazi Era». *Music and Francoism*. Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada (eds.). Turnhout, Brepols, 2013, pp. 3-24.
- LINARES VALCÁRCCEL, Francisco. *Representaciones teatrales en Albacete (1901-1923). Carteleras, compañías y valoración*. Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel», 1999.
- LÓPEZ-CALO, José. *Nemesio Otaño, S.J. Medio siglo de música religiosa en España*. Madrid, ICCMU, 2010.
- LÓPEZ FONSECA, Antonio. «La resistencia numantina como símbolo en la Guerra Civil: la *Numancia* (1937) de Rafael Alberti». *Cultura y Guerra Civil. Formas de propaganda dentro y fuera de España*. Emilio Peral Vega y Marta Olivas Fuentes (eds.). Salamanca, Escolar y Mayo Ed., 2016, pp. 199-228.
- LÓPEZ GÓMEZ, Lidia. *La composición musical para el cine en la guerra civil española. Música, política y propaganda en cortometrajes y medietrajes (1936-1939)*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Miguel. *La aplicación del «motu proprio» sobre música sagrada de Pío X en la archidiócesis de Sevilla (1903-1910): gestión institucional y conflictos identitarios*. Tesis Doctoral [dirigida por Gemma Pérez Zalduondo]. Universidad de Granada, 2014.

- LOUZA VILLAR, Joseba. «El sonido de las campanas: una aproximación al paisaje sonoro católico en la España contemporánea». *Huarte de San Juan. Geografía e Historia*, 25 (2018), pp. 149-171.
- MACKAY, Robert. «Being Beastly to the Germans: music, censorship and the BBC in World War II». *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 20 / 4 (2000), pp. 513-525.
- MAINER, José Carlos. *Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931-1939)*. Madrid, Espasa Calpe, 2006.
- MARCO, Tomás. *Historia de la música española. Vol. 6: Siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ CACHERO, José María. «Tertulias literarias y tertulianos en el Madrid de la posguerra». *Ínsula, revista de ciencias y letras humanas*, DCCXXXVIII (2008), pp. 25-27.
- MARTÍNEZ-BRETÓN, Juan Antonio. «*El crucero Baleares*», un caso atípico de la censura franquista. Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-crucero-baleares-un-caso-atipico-de-la-censura-franquista--0/html/ffa01832-82b1-11df-acc7-002185ce6064_9.html> [consulta 01-05-2021].
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid, ICCMU, 1999.
- _____ «Realidades y máscaras en la música de la posguerra». *Actas del Congreso Dos Décadas de Cultura Artística en el Franquismo (1936-1956)*. Ignacio Henares Cuéllar, María Isabel Cabrera García, José Castillo y Gemma Pérez Zalduondo (eds.). Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 30-82.
- _____ «La Sección Femenina de Falange y sus relaciones con los *países amigos*. Música, danza y política exterior durante la Guerra y el primer franquismo (1937-1943)». *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Gemma Pérez Zalduondo y María Isabel Cabrera García (coords.). Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 357-406.
- _____ «Women, land, and nation. The dances of the Falange's Women's Section in the political map of Franco's Spain (1939-1952)». *Music and Francoism*. Gemma Pérez Zalduondo and Germán Gan Quesada (eds.). Turnhout, Brepols, 2013, pp. 99-125.
- _____ «La danza en España durante el franquismo». *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (coords.). Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2013, pp. 347-385.
- _____ «Las armas de Terpsícore en la recuperación diplomática del franquismo. Coros y Danzas de España en la Argentina de Perón (1948)». *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*. Massimiliano Sala (ed.). Turnhout, Brepols, 2014, pp. 243-264.

- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, VEGA PICHACO, Belén. *Dance, Ideology and Power in the Francoist Spain (1938-1968)*. Turnhout, Brepols, 2017.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz y PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «Más allá de la Biblioteca Musical. Víctor Espinós en el contexto cultural de la Edad de Plata y la posguerra». *Catálogo de la Exposición Biblioteca Musical 100 años*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2019,
- MARTÍNEZ LÓPEZ, María Isabel. «La cartelera teatral en Logroño: 1936-1939» *Revista Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, 5 (2007), pp. 101-132.
- MAZA ZORRILLA, Elena. *Sociabilidad en la España contemporánea. Historiografía y problemas metodológicos*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002.
- «Franquismo y espacios de sociabilidad». *Historia de la sociabilidad contemporánea. Del asociacionismo a las redes sociales*. Ramón Arnabat y Montserrat Duch (coords.). Valencia, PUV. Universitat de València, 2014, pp. 155-170.
- MICHEO IZQUIERDO, José Luis, de. «Dionisio Ridruejo, propagandista (1937-1939)». *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*. Emilio Peral Vega y Francisco Sáez Raposo (eds.). Madrid, Iberoamericana, 2015, pp. 239-278.
- MIKELARENA PEÑA, Fernando. «Estructura, Cadena de Mando y Ejecutores de la represión de boina roja en Navarra en 1936». *Historia Contemporánea*, 53 (2016), pp. 593-621.
- MIRANDA CALVO, José. «La Universidad de Toledo en 1808: el Batallón de Voluntarios Universitario y la 1ª Academia Militar». *Militaria, Revista de Cultura Militar*, 1 (1989), pp. 39-56.
- MIRANDA GONZÁLEZ, Laura. «El compositor Manuel Parada y el cine patriótico de la autarquía: de *Raza* a *Los últimos de Filipinas*». *Cuadernos de música Iberoamericana*, 4 (2007), pp. 195-228.
- *Manuel Parada y la música cinematográfica española durante el franquismo. Estudio analítico*. Tesis Doctoral [dirigida por Celsa Alonso]. Universidad de Oviedo, 2011.
- «Manuel Parada y el entramado cinematográfico española a finales de los años cuarenta: construcción de la identidad nacional a través de la dualidad regional / nacional». *Musicología global / Musicología local*. Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 445-466.
- MOLINERO, Carme. *La captación de las masas. Política social y propaganda en el régimen franquista*. Madrid, Cátedra, 2005.
- MORCILLO LÓPEZ, Antonio. «1936, Ángel Martín Pompey, un músico excepcional: vivencias de su detención en el Madrid republicano. Testimonios orales-testimonio escritos». *Frente de Madrid: Boletín trimestral de GEFREMA*, XXXI (2017), pp. 22-25.

- MOREDA-RODRÍGUEZ, Eva. «Italian Musicians in Francoist Spain, 1939-1945: The Perspective of Music Critics». *Music & Politics*, II / 1 (invierno de 2008) <<https://quod.lib.umich.edu/m/mp/9460447.0002.105/--italian-musicians-in-francoist-spain-19391945?rgn=main;view=fulltext>> [consulta 07-10-2017].
- MUNET MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Jesús María. «El P. Otaño, alma de la reforma de la música religiosa en la primera mitad del siglo XX». *Musiker: cuadernos de Música*, I (1983), pp. 129-151.
- NARVÁEZ FERRI, Manuel. *L'Orfeo Català, cant coral i catalanisme (1891-1951)*. Tesis Doctoral [dirigida por Jaume Carbolnell I Gubern y Jordi Cassasas]. Universitat de Barcelona, 2005.
- NERI DE CASO, Leopoldo. «La guitarra española como símbolo nacional: de la música a la ideología en la España franquista». *Congreso la Guerra Civil Española 1936-1939*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006. <<https://es.scribd.com/document/141475666/La-guitarra-como-simbolo-nacional-NERI-DE-CASO>> [consulta 10-10-2017].
- _____ «Manuel de Falla y César de Mendoza Lassalle. Aspectos de una relación en tiempos de guerra a través de *El amor brujo*». *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*. Elena Torres Clemente, Francisco J. Giménez Rodríguez, Cristina Aguilar Hernández y Dácil González Mesa (eds.). Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza – INAEM / Fundación Archivo Manuel de Falla, 2017, pp. 665-666.
- NEVILLE, Edgar. *Frente de Madrid*. Madrid, Asociación de Libreros de Lance de Madrid, 2013 (1ª ed. 1941).
- ORIOLA VELLÓ, Frederic. «Las bandas militares en la España de la Restauración (1874-1931)». *Nassarre*, 30 (2014), pp. 163-194.
- OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio de la. *La música en la Guerra Civil Española*. Cuenca, Sociedad Española de Musicología, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2011.
- _____ «El Consejo Central de Música, paradigma de la política musical en la Guerra Civil española». *Musicología global / Musicología local*. Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López (eds.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 403-414.
- _____ «Nuevo cancionero de la Guerra Civil Española». *Artseduca*, VIII (2014), pp. 78-99.
- _____ *Repertorio, historia y vivencias en la retaguarda: La Banda Municipal de Música de Cuenca en la Guerra Civil Española*. Cuenca, Uno Editorial, 2017.
- _____ «Importancia, presencia y salvoconducto: acercamiento a las bandas de música en la guerra civil española (1936-1939)». *Artseduca*, 22 (enero 2019), pp. 79-93.
- _____ *Música, propaganda y sabotaje: las Canciones patrióticas de Zaragoza y los Trece Puntos de la Victoria*. Salamanca, Guillermo Escolar Editor, 2020.

- PAINTER, Karen. *Symphonic Aspirations. German Music and politics 1900-1945*. Cambridge, Harvard University Press, 2007.
- PALACIOS REMONDO, Jesús. «Ramón López Montenegro y de Frías Salazar. Un ilustre “riojano” nacido en Salamanca». *Graccurreis: Revista de estudios alfareños*, 30 (2019), pp. 197-230.
- PENA RODRÍGUEZ, Alberto. *El Estado Novo de Oliveira Salazar y la Guerra Civil española: información, prensa y propaganda (1936-1939)*. Tesis Doctoral [dirigida por Alejandro Pizarroso Quintero]. Universidad Complutense de Madrid, 1997.
- PERAL VEGA, Emilio. «“Altavoz del frente”: una experiencia multidisciplinar durante la Guerra Civil española». *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 13 / 3 (2012), pp. 234-249.
- _____. *Retablos de agitación política. Nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española*. Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2013.
- _____. «Una Fuenteovejuna francesa (1937) en apoyo a la República». *Cultura y Guerra Civil. Formas de propaganda dentro y fuera de España*. Emilio Peral Vega y Marta Olivas Fuentes (eds.). Salamanca, Escolar y Mayo Ed., 2016, pp. 229-248.
- PERAL VEGA, Emilio y SÁEZ RAPOSO, Francisco (eds.). *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*. Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2015.
- PERAL VEGA, Emilio y OLIVAS FUENTES, Marta (eds.). *Cultura y Guerra Civil. Formas de propaganda dentro y fuera de España*. Madrid, Escolar y Mayo editores, 2016.
- PÉREZ CASTILLO, Belén. «Redención: la función propagandística de la música en las cárceles franquistas (1939-1945)». *Música y prensa. Crítica, polémica y propaganda*. Enrique Encabo (ed.). Madrid, Ed. Difácil, 2015.
- PÉREZ LÓPEZ, Javier. «La música en las Brigadas Internacionales: las canciones como estrategia de guerra». *Estudis sobre conflictes socials: Las Brigadas Internacionales: nuevas perspectivas en la historia de la Guerra Civil y del exilio*. Josep Sánchez Cervelló & Sebastián Agudo (coords.). Tarragona, URV, 2015, pp. 479-498.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «La música en la revista *Vértice* (1937-1946)». *Nassarre*, XI / 1-2 (1995), pp. 407-426.
- _____. «El nacionalismo como eje de la política musical del primer gobierno regular de Franco (30 de enero de 1938 – 8 de agosto de 1939)». *Revista de Musicología*, XVIII / 1-2 (1995), pp. 247-274.
- _____. «La utilización de la figura y la obra de Felipe Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1939-1945)». *Recerca Musicològica*, XI-XII (1996), pp. 467-487.
- _____. *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. Granada, Universidad de Granada, 2002.

- _____ «Música y Músicos Italianos en España (1931-1943)». *Italian Music during the Fascist Period*. Roberto Illiano (ed.). Turnhout, Brepols, 2004, pp. 65-94.
- _____ «Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo». *Joaquín Rodrigo y la creación musical en los años cincuenta*. Javier Suárez Pajares (ed.). Valladolid, Universidad de Valladolid, 2008, pp. 57-78.
- _____ «La música en los intercambios culturales entre España y Alemania (1938-1942)». *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Gemma Pérez Zalduondo y María Isabel Cabrera García (coords.). Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 407-450.
- _____ «Música, censura y Falange: el control de la actividad musical desde la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945)». *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187 (751) (septiembre-octubre 2011), pp. 875-886.
- _____ «El imperio de la propaganda: la música en los fastos conmemorativos del primer franquismo». *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Pilar Ramos López (ed.). Logroño, Universidad de La Rioja, 2012, pp. 339-361.
- _____ «De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones». *La música en España en el siglo XX, vol. 7: Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Alberto González Lapuente (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 104-167.
- _____ «De las alharacas totalitarias a las proclamas anticomunistas: la música en las revistas literarias y de pensamiento a finales de los años cuarenta». *Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología*. Teresa Cascudo y Germán Gan Quesada (eds.). Sevilla, Editorial Doble J, 2014, pp. 105-134.
- _____ «Arturo Dúo Vital en la música española durante el primer franquismo». *Arturo Dúo Vital (1901-1964) en perspectiva histórica*. Jesús Ferrer Cayón y Giuseppe Fiorentino (eds.). Santander, Editorial Universidad Cantabria, 2014, pp. 50-55.
- _____ «Música durante la Guerra Civil. Conflicto, transformación, ocultamiento y contradicción». *Arts & frontières. Espagne & France XXe siècle*. Antonia María Mora Luna et Pedro Ordóñez Eslava (eds.). París, L'Harmattan, 2016, pp. 111-134.
- _____ «“Elogio de la alegre retaguardia”: la música en la España de los sublevados durante la Guerra Civil». *Acta Musicologica*, 90 / 1 (2018), pp. 78-94.
- _____ «La música en la prensa de la España “nacional” durante la guerra civil española (1936-1939)». *Music Criticism 1900 – 1950*. Jordi Ballester and Germán Gan Quesada (eds.). Turnhout, Brepols, 2018, pp. 41-70.
- _____ «Silence, sound and imaginaries: soundscape and musical programming in the funerary ceremonies of José Antonio Primo de Rivera (1939)». *Music and Spanish Civil War*. Iván Iglesias and Gemma Pérez Zalduondo (eds.). **ciudad**, Peter Lang, 2021.

PÉREZ ZALDUONDO, Gemma and GAN QUESADA, Germán (eds.). *Music and Francoism*. Turnhout, Brepols, 2013.

- PERSIA, Jorge, de. «Del Modernismo a la modernidad». *La música en España en el siglo XX, vol. 7: Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Alberto González Lapuente (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 24-97.
- PITARCH ALFONSO, Carles A. «“La Fiesta de las Regiones” –Asturias, Andalucía, Valencia y Aragón–: cuadros de cantos y bailes populares y construcción nacional española (1916-1936)». *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Pilar Ramos López (ed.). Logroño, Universidad de La Rioja, 2012, pp. 195-228.
- PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor. «La sociedad musical». *La música en España en el siglo XX, vol. 7: Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Alberto González Lapuente (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 329-407.
- POTTER, Pamela. *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*. New Haven, Yale University Press, 1998.
- POTTER, Pamela M., BAADE, Christina L. and Roberta MONTEMORRA MARVIN (eds.). *Music in World War II. Coping with wartime in Europe and the United States*. Bloomington, Indiana University Press, 2020.
- PRADO HERRERA, M^a Luz de. «La historiografía de la Guerra Civil y del primer franquismo: reflexiones y nuevos planteamientos en el setenta aniversario». *Studia historica. Historia contemporánea*, 25 (2007), 303-321.
- RAMOS, Ismael. «La actividad musical de Ángel Barrios durante la Guerra Civil Española (1936-1939)». *Música oral del Sur: revista internacional*, XI (2014), pp. 274-301.
- RAMOS, Ismael. *Ángel Barrios: el compositor en su época*. Tesis Doctoral [dirigida por Gemma Pérez Zalduondo]. Universidad de Granada, 2015.
- RAMOS MARTÍNEZ, Javier. «El acordeón. Origen y evolución». *Revista de Folklore*, 173 (1995). <<https://acordeonesdumboa.es/ficheros/1420166929.pdf>> [consulta 01-05-2021].
- REKALDE RODRÍGUEZ, Itziar. «La educación social en el frente durante la guerra civil. Una historia para no olvidar». *Revista de Educación Social*, 17 (julio 2013). <http://www.eduso.net/res/pdf/17/esfren_res_17.pdf> [consulta 01-05-2021].
- RIALT ARNALOT, Oriol. «Diarios personales de combatientes como fuente para el estudio de la Guerra Civil española». *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 20 (2020), pp. 213-233.
- RIDRUEJO, Dionisio. *Casi unas memorias*. Barcelona, Planeta, 1976.
- RODRIGO, Javier. *Cruzada, paz, memoria. La guerra civil en sus relatos*. Granada, Comares, 2013.
- RODRÍGUEZ BARREIRA, Óscar J. *Migas con miedo: Prácticas de resistencia al primer franquismo (1939-1953)*. Almería, Editorial Universidad de Almería, 2013.

- RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando. «Cesar Figuerido Guelbenzu». *Real Academia de la Historia* <<http://dbe.rah.es/biografias/73342/cesar-figuerido-guelbenzu>> [consulta 20-08-2020].
- ROGERS, Jillian. «Ties that Bind: Music, Mourning, and the Development of Intimacy and Alternative Kinship Networks in World War I-Era France». *Music and War. From French Revolution to WWI*. Étienne Jardin (ed.). Turnhout, Brepols, 2016, pp.415-444.
- ROMÁN RUIZ, Gloria y SANTANA GONZÁLEZ, Juan Antonio (eds.). «Introducción». *Tiempo de dictadura. Experiencias cotidianas durante la guerra, el franquismo y la democracia*. Gloria Román Ruiz y Juan Antonio Santana González (coord.). Granada, Editorial Universidad de Granada, 2019. pp. 13-22.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco. «Teatro áureo y propaganda ideológica durante la Guerra Civil en la España sublevada». *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*. Emilio Peral Vega (ed.). Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2015, pp. 333-364.
- _____ «José Antonio a hombros del franquismo: el uso de la parateatralidad como fundamento ideológico del Régimen». *Cultura y Guerra Civil. Formas de propaganda dentro y fuera de España*. Emilio Peral Vega y Marta Olivas Fuentes (eds.). Madrid, Escolar y Mayo, 2016, pp. 269-292.
- SÁNCHEZ CID, Manuel, PUEO, Basilio y SAN MARTÍN PASCAL, M^a Ángeles. «Paisaje sonoro: un patrimonio cultural inmaterial desconocido». *Actas ICONO 14*, núm. 8. (II Congreso Internacional Sociedad Digital, octubre 2011), pp. 581-593.
- SÁNCHEZ EKIZA, Karlos. «“Antes que los razonamientos llegan al corazón los sonidos”: el folclore como medio de propaganda del primer nacionalismo vasco (1895-1939)». *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Pilar Ramos López (ed.). Logroño, Universidad de la Rioja, 2012, pp. 175-194.
- SANTANA MCGILL, Bárbara. «El jazz durante la Guerra Civil Española. Ocio, cultura y propaganda». *Dolor, represión y censura política en la cultura del siglo XX*. David Martín López (ed.). Sevilla, Libargo, 2017, pp. 485-496.
- SEIDMAN, Michael. «Frentes en calma de la guerra civil». *Historia social*, 27 (1997), pp. 37-59.
- _____ *A ras de suelo: una historia social de la República durante la Guerra Civil*. Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- _____ *La victoria nacional. La eficacia contrarrevolucionaria en la Guerra Civil*. Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- SEVILLANO CALERO, Francisco. «Cultura de guerra y políticas conmemorativas en España del franquismo a la Transición». *Historia Social*, LXI (2008), pp. 127-145.
- _____ «La propaganda y la construcción de la cultura de guerra en España durante la Guerra Civil». *Studia historica. Historia contemporánea*, XXI (2014), pp. 225-237.

- SIEBURTH, Stephanie. *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Madrid, Cátedra, 2016.
- SIERRA BLAS, Verónica. «Escribir en campaña cartas de soldados desde el frente». *Cultura escrita y sociedad*, 4 (2007), pp. 95-116.
- SMALL, Christopher. «El Musicar: un ritual en el Espacio Social». *TRANS*, 4 (1999), <<http://www.sibetrans.com/trans/article/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>> [consulta 01-05-2021].
- SOPEÑA, Federico. *Dos años de música en Europa. (Mozart-Bayreuth-Strawinsky)*. Madrid, Espasa Calpe, 1942.
- _____. *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. Valencia, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.
- _____. *Memorias de músicos*. Madrid, EPESA, 1971.
- _____. *Pablo Casals. Homenaje en el centenario de su nacimiento*. Madrid, Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier. «Festivals and Orchestras. Nazi Musical Propaganda in Spain during the Early 1940s». *Music and Francoism*. Gemma Pérez Zalduondo and Germán Gan Quesada (eds.). Turnhout, Brepols, 2013, pp. 59-95.
- TORO SOLA, Raúl, del. «Miguel Echeveste Arrieta y la Escuela de Organistas de Navarra (1927-1957)». *Príncipe de Viana*, 257 (2013), p. 62.
- _____. «La recepción de Miguel Echeveste Arrieta (1893-1962) como concertista de órgano». *Príncipe de Viana*, 271 (mayo-agosto 2018), pp. 7-8.
- TORRE MOLINA, María José, de la. *La música en Málaga durante la era napoleónica (1808-1814)*. Málaga, Universidad de Málaga, 2003.
- TORRES CLEMENTE, Elena. «La música en los autos sacramentales: Un ejemplo de la transformación del repertorio durante la Guerra Civil española». *Actas del Congreso Dos Décadas de Cultura Artística en el Franquismo (1936-1956)*. Ignacio Henares Cuéllar, María Isabel Cabrera García, José Castillo y Gemma Pérez Zalduondo (eds.). 2 vols. Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 351-376.
- _____. «El músico que nos dejó la guerra: mitos, silencios y medias verdades en torno a Manuel de Falla (1936-1939)». *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*. Emilio Peral Vega y Francisco Sáez Raposo (eds.). Madrid, Iberoamericana, 2015, pp. 395-416.
- _____. «Músicas de / para la resistencia: proyectos públicos e iniciativas privadas de un Madrid en guerra». *Cultura y Guerra Civil. Formas de propaganda dentro y fuera de España*. Madrid, Escolar y Mayo editores, 2016, pp. 435-464.
- _____. «Del *No pasarán* al *Ya hemos pasao*: la humillación del vencido a través del chotis». *Copla, ideología y poder*. Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo (eds.). Madrid, Dykinson, 2020, pp. 27-48.

- TURINA GÓMEZ, Joaquín. *Recuerdos de un siglo y pico. Orquesta Sinfónica de Madrid, 110 años (1904-2014)*. Madrid, Orquesta Sinfónica de Madrid, 2015.
- TUSELL GARCÍA, Genoveva. «El Picasso más político: El *Guernica* y su oposición al franquismo». *Circunstancia*, 19 (2009), pp. 10-20.
- VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica. «Celebraciones de masas con significado político: los ceremoniales proyectados desde el Departamento de Plástica en los años de la Guerra Civil española». *Artigrama*, 19 (2004), pp. 197-226.
- VEGA TOSCANO, Ana. «Canciones de lucha: música de compromiso político en la Guerra Civil Española». *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*. Begoña Lolo (coord.). Madrid, SEdeM, 2002, vol. 1, pp. 177-194.
- VELASCO PUFLEAU, Luis. «The Spanish Civil War in the Work of Silvestre Revueltas». *Music and Francoism*. Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada (eds.). Turnhout, Brepols, 2013, pp. 321-348.
- ZAMARREÑO ARAMENDIA, Gorka. *Movilizaciones de masas del franquismo. Un espectáculo al servicio de Francisco Franco*. Tesis Doctoral [Francisco Javier Ruiz San-Miguel]. Universidad de Málaga, 2015.